

جملہ حقوق محفوظ

۱۴۴۴ھ، جری ۲۰۱۳ء

نام کتاب : اُردو نشر کا تنقیدی مطالعہ

مصنف : ڈاکٹر سنبل نگار

اہتمام : ڈاکٹر النور اللہ، لاہور

مطبع : میٹروپرنٹرز، لاہور

احقر

Personal Library
IHSAN-UL-HAQ
0313-9443348

ڈسٹری بیوٹرز

نفسی ملک
فیضی سہیل سہیل پبلشرز

اُردو بازار، نزد ریڈیو پاکستان، کراچی۔
فون: 32212991-32629724

کتاب سرائے



پبلشرز ڈسٹری بیوٹرز اشیران کتب خانہ جات

فرسٹ فلور، الحمد مارکیٹ، غزنی سٹریٹ

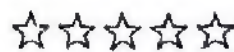
اُردو بازار، لاہور فون: 37320318 فیکس: 37239884

فہرست

پیش گفتار..... ۵

۹۸	رتن ناتھ سرشار	۸	ادارے اور تحریکیں
۹۸	خصوصی مطالعہ : فسانہ آزاد	۱۹	فورٹ ولیم کالج
۹۹	جام سرشار	۲۴	دہلی کالج
۱۰۳	عبدالحمید شرر	۳۳	علی گڑھ تحریک
۱۰۶	خصوصی مطالعہ : فردوس بریں	۴۲	ترقی پسند تحریک
۱۰۹	مرزا محمد ہادی رسوا	۵۰	جدیدیت کی تحریک
۱۰۹	خصوصی مطالعہ : امر و جان ادا	۵۶	داستان
۱۲۰	پریم چند	۶۲	داستان کافن
۱۲۵	خصوصی مطالعہ : بیچوگان ہستی	۷۰	اردو کی اہم داستانیں
۱۲۶	میدان عمل	۷۸	میرامن اور باغ و بہار
۱۲۶	گنودان	۸۳	سرور اور فسانہ عجائب
۱۲۹	عصمت چغتائی	۸۷	ناول
۱۳۲	خصوصی مطالعہ : ضدی	۸۷	ناول نگاری کافن
۱۳۳	ٹیسٹھی لکیر		اردو ناول کا ارتقا
۱۳۷	قرۃ العین حیدر		مولوی نذیر احمد

۱۳۱	طنزو مزاح	۱۳۱	خصوصی مطالعہ: آگ کا دریا
۲۳۳	طنزو مزاح کا فرق	۱۳۳	گردش رنگ چمن
۲۳۶	تعریف، تاریخ	۱۳۳	چاندنی بیگم
۲۳۸	پطرس کی مزاح نگاری		افسانہ
۲۴۴	رشید احمد صدیقی کا طنزو مزاح	۱۳۶	افسانے کا فن
۱۵۰	تنقید نگاری		اردو افسانے کا ارتقا
۱۵۳	تنقید: مفہوم اور اہمیت		پریم چند
۲۵۶	تنقید کے دوستان	۱۴۳	کرشن چندر
۲۵۶	خصوصی مطالعہ: جمالیاتی تنقید	۱۷۰	راجندر سنگھ بیدی
۲۶۱	مارکسی تنقید	۱۷۳	سعادت حسن منٹو
۲۶۵	شعراے اردو کے تذکرے	۱۸۳	عصمت چغتائی
۲۶۹	مولانا الطاف حسین حالی	۱۸۹	قرۃ العین حیدر
۲۷۵	علامہ شبلی نعمانی		سوانح
۲۸۰	پروفیسر آل احمد سرور	۱۹۶	سوانح نگاری کا فن
۲۸۵	پروفیسر کلیم الدین احمد	۱۹۸	اہم اردو سوانح عمریاں
۲۹۰	پروفیسر احتشام حسین	۱۹۹	مولانا حالی کی سوانح نگاری
۲۰۳	دیگر اصناف		علامہ شبلی کی سوانح نگاری
۲۹۶	محمد حسین آزاد اور آب حیات		مکتوب نگاری
۳۰۲	سر سید اور اردو ادب	۲۰۸	مکتوب نگاری کا فن
۳۰۸	مولوی عبدالحق کی مرقع نگاری	۲۱۲	غالب کی مکتوب نگاری
۳۱۶	ڈراما انا رکلی کا تنقیدی مطالعہ	۲۲۳	مولانا آزاد کی مکتوب نگاری



پیش گفتار

”اردو شاعری کا تنقیدی مطالعہ“ جسے اس سلسلے کی پہلی کڑی سمجھنا چاہئے اب سے سال بھر پہلے شائع ہوئی تھی۔ پروفیسر مسعود حسین نے اسے حوصلہ افزا کلمات سے نوازا۔ چند تبصرے بھی چھپے جن میں اس کوشش کو سراہا گیا۔ غرض کتاب پسند کی گئی۔ اس کے لیے اللہ تعالیٰ کا شکر اور قارئین کا شکریہ ادا کرتی ہوں۔

کتاب کی پذیرائی نے حوصلہ بڑھایا۔ پہلی کتاب چھپی تو اس دوسری کتاب میں زیادہ دیر نہ لگے اس خیال سے کہ کتابت کے لیے کمپیوٹر کا استعمال کیا گیا۔ شروع سے یہ کوشش رہی کہ صفحات کی تعداد تین سو سے آگے نہ بڑھے تاکہ دونوں کتابوں کی ضخامت کم و بیش یکساں رہے۔ مگر اب دیکھا تو پتا چلا کہ یہ کوشش ناکام ہو چکی۔ کچھ مضمون روک لینے کا ارادہ کیا مگر ایجوکیشنل بک ہاؤس کے پراپرٹس جناب اسد یار خاں نے فیصلہ کیا کہ کتاب کو اسی طرح پریس بھیج دیا جائے۔ خدا کرے کہ کتاب آپ اہل نظر کو پسند آئے اور راقم کی یہ ناچیز کوشش کارآمد ہو۔

سنبل نگار

جہاں نما، آزاد نگر

علی گڑھ

اردو شاعری کا تنقیدی مطالعہ

ڈاکٹر سنبل نگار نے ”اردو شاعری کا تنقیدی مطالعہ“ کے نام سے پیش نظر مجموعہ مضامین میں اردو شاعری کی اہم اصناف --- غزل، قصیدہ، مرفیہ اور مثنوی کا ششہ ذوق اور متوازن نقطہ نظر سے تنقیدی مطالعہ کیا ہے۔ اس میں اردو طلباء کی امتحانی ضروریات کو خاص طور پر پیش نظر رکھا ہے۔ ہر صنف کے اہم شعرا کے منتخب کلام سے بحث کرنے سے پہلے صنف مخصوص کا تاریخی اور ہستی نقطہ نظر سے جائزہ لیا ہے۔ مختلف شعرا کے کلام سے بحث کرتے وقت انھوں نے ہر قسم کی طرفداری سے گریز کیا ہے۔

کہنے کو یہ اردو کے مختلف شعرا کے کلام پر مختصر مضامین ہیں لیکن ان کے اختصار میں ان کے برسوں کے مطالعے کا نچوڑ ہے۔ ان میں سے بعض مضامین جامعہ اردو علی گڑھ کے رسالے ”ادیب“ میں جگہ پا کر قبول عام حاصل کر چکے ہیں۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ ان کا اسلوب تحریر ایک مخصوص قسم کی دلکشی کے ساتھ سادہ و رواں ہے۔ وہ ایک ایسی ”سہل نگار“ ہیں جن سے نہ صرف بساط ادب کے نووارد بلکہ وہ استاد بھی بہت کچھ سیکھ سکتے ہیں جو انگریزی کی بے محل اصطلاحوں کے بغیر اردو میں لقمہ نہیں توڑ سکتے۔

(پروفیسر) مسعود حسین

شیخ الجامعہ، جامعہ اردو، علی گڑھ

سابقہ وائس چانسلر، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

IHSAN UL HAQ
B.S-URDU

فورٹ ولیم کالج

ادب کی تاریخ میں ایسی مثالیں نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہیں کہ جو قدم محض سیاسی اور تجارتی فائدے کے لیے اٹھایا گیا وہ ایسا پائدار نقش چھوڑ گیا کہ ادیبوں کی آئندہ نسلوں کے لیے نشان راہ ثابت ہوا اور انھیں اصل منزل کا پتا دیتا رہا۔ کلکتے میں فورٹ ولیم کالج اس غرض سے قائم کیا گیا تھا کہ نووارد انگریز افسروں کو دیسی زبانوں سے صرف اس حد تک روشناس کرا دیا جائے کہ انگریزی حکومت کا کام چلانے میں انھیں کوئی دقت محسوس نہ ہو۔ اس وقت اردو زبان میں ایسی کتابیں موجود نہ تھیں جو ”صاحبان عالی شان“ کو بول چال کی زبان سکھانے میں مدد دے سکیں۔ چنانچہ ملک کے گوشے گوشے سے ایسے مصنفوں کو بلا کر کالج میں ملازم رکھا گیا جو نہایت آسان اور عام فہم زبان میں کتابیں لکھ سکیں۔ نتیجہ یہ کہ اردو میں فارسی سے آزاد لفاظی اور عبارت آرائی سے بے نیاز سلیس زبان کی داغ بیل پڑ گئی اور اردو نثر کی ترقی کے امکانات روشن ہو گئے۔ آئیے پہلے تاریخ کے صفحات پلٹ کر یہ دیکھتے چلیں کہ کالج کے قیام کی ضرورت کب اور کیوں محسوس ہوئی۔

کالج کے قیام کا پس منظر یہ ہے کہ بدیسی قومیں ہمیشہ ہندوستان پر قبضہ جانے اور یہاں کی دولت سے فائدہ اٹھانے کی کوشش میں مصروف رہی ہیں۔ چند رہویں صدی عیسوی کے آخر میں پرتگالی سیاح واسکو ڈی گاما ہندوستان آیا۔ اس کی زبانی یہاں کی دولت کے قصے سن کر پرتگالی تجارت کی غرض سے ہندوستان آئے۔ ان کی دیکھا دیکھی پہلے ڈچ پھر انگریز ادھر متوجہ ہوئے۔ ۱۶۰۰ عیسوی میں انگریز تاجروں نے ملکہ برطانیہ الزبتھ سے ہندوستان میں تجارت کرنے کا فرمان حاصل کیا۔ تجارت کے لیے ایک کمپنی قائم کی گئی جس کا نام ایسٹ انڈیا کمپنی رکھا گیا۔ ۱۶۰۸ء میں کپتان ہاکنس نے بادشاہ جمائیر سے سورت کی بندرگاہ میں ایک

تجارتی کوٹھی بنانے کا اجازت نامہ حاصل کیا۔ سرٹامس رو نے ۱۶۱۵ء میں ایک اور تجارتی کوٹھی کی تعمیر کا پروانہ حاصل کیا۔ ۱۶۳۳ء میں مچھلی پٹم کے مشرقی ساحل پر تیسری تجارتی کوٹھی کی بنیاد پڑی۔

ان تین تجارتی کوٹھیوں کی تعمیر کے چند برس بعد ۱۶۴۰ء میں انگریزوں نے مدراس شہر آباد کیا اور وہاں ایک قلعہ تعمیر کیا جو سینٹ جارج کے نام سے مشہور ہوا۔ ۱۶۶۱ء میں جب چارلس دوم کی شادی پرتگال کی شہزادی سے ہوئی تو بمبئی کا علاقہ جینر کے طور پر انگلستان کے قبضے میں چلا گیا۔ ۱۶۶۸ء میں حکومت انگلستان نے یہ علاقہ کمپنی کی تحویل میں دے دیا۔ چارلس دوم نے ایسٹ انڈیا کمپنی کو اپنا سکہ جاری کرنے، حفاظتی فوج رکھنے، قلعے تعمیر کرنے اور غیر عیسائی قوتوں سے زور آزمائی کرنے کی اجازت دیدی تو کمپنی کے حوصلے بہت بڑھ گئے۔ یہاں تک کہ مغل سلطنت کو کمزور پا کر بلا اجازت ہنگلی کے قریب ایک تجارتی کوٹھی تعمیر کرنی چاہی مگر اورنگ زیب نے فوجی کارروائی کر کے تعمیر روک دی۔ آخر ۱۶۹۰ء میں کمپنی نے بادشاہ سے معافی مانگ لی اور دوبارہ تجارت کا فرمان حاصل کر لیا۔ انھوں نے ہنگلی کے قریب ایک چھوٹی سی بستی آباد کر لی جو آگے چل کر کلکتہ کے نام سے مشہور ہوئی۔ انگریزوں نے یہاں ایک قلعہ بھی تعمیر کیا جس کا نام ”فورٹ ولیم“ رکھا گیا۔ اس قلعے کی تعمیر ۱۷۵۷ء میں شروع ہو کر ۱۷۷۳ء میں مکمل ہوئی۔

۱۷۵۷ء میں فورٹ ولیم کی تعمیر شروع ہوئی۔ اس کے ٹھیک سو سال بعد ۱۸۵۷ء میں ہندوستانیوں کی بغاوت کو کچلنے کے بعد انگریزوں نے ہندوستان کی سرزمین پر اپنے قدم مضبوطی کے ساتھ جما لیے۔ اورنگ زیب کی وفات کے بعد مغل سلطنت کا زوال شروع ہو گیا تھا۔ انجام یہ ہوا کہ آخری مغل تاجدار بہادر شاہ کو گرفتار کر کے رنگون بھیج دیا گیا۔ مغل سلطنت کے اراکین کی جگہ انگلستان سے متواتر ہندوستان پہنچنے والے انگریز افروں نے لے لی۔

کالج کے قیام کا مقصد یہ تھا کہ انگلستان سے ہندوستان آنے والے افسروں کو ہندوستانی تہذیب سے روشناس کرایا جائے اور ہندوستانی زبانوں کو کسی حد تک سمجھنے اور بولنے کی تعلیم دی جائے۔ کالج کے قیام سے بہت پہلے انگریزوں کو اس ضرورت کا احساس ہو چکا تھا۔ اس وقت سرکاری زبان کا درجہ تو فارسی کو حاصل تھا لیکن بول چال کی زبان ہندوستانی یعنی اردو تھی اور اس کا جاننا کمپنی کے سول ملازمین کے لیے بہر حال ضروری خیال کیا جاتا تھا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ کمپنی کے کورٹ آف ڈائریکٹرز نے ۲۲ دسمبر ۱۷۹۷ء کو قلعہ سینٹ جارج (مدراں) کو ایک مراسلہ بھیجا جس کے ذریعے اعلان کیا گیا کہ کمپنی کے جو ملازمین فارسی سیکھیں گے انھیں دس پونڈ اور جو انڈیٹن یعنی ہندوستانی سیکھیں گے انھیں بیس پونڈ بطور انعام دیے جائیں گے۔ یہاں یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ اٹھارویں صدی کے آخر تک جو انگریز ملازمین ہندوستان آتے تھے ان کی تعلیم کا بندوبست انگلستان میں ہی کیا جاتا تھا۔

ہندوستان کے پہلے گورنر جنرل وارن ہسٹنگز جو ۱۷۷۴ء سے ۱۷۸۵ء تک اس عہدے پر فائز رہے تعلیم کی برکتوں کے بہت قائل تھے۔ ان کی خواہش تھی کہ ہندوستان آنے والے انگریز افسران تعلیم سے بہرہ ور ہوں، اعلیٰ اخلاق رکھتے ہوں اور کسی نہ کسی حد تک ہندوستان میں بولی جانے والی زبان سے بھی واقف ہوں۔ ۱۷۸۰ء میں جب کلکتہ مدرسہ قائم ہوا تو اسے گورنر جنرل کی سرپرستی حاصل تھی۔ اس مدرسے سے انگریز افسروں نے بھی فیض اٹھایا۔

لارڈ ولزلی نے ۱۷۹۸ء میں گورنر جنرل کا عہدہ سنبھالا اور ۱۸۰۵ء تک اس پر برقرار رہے۔ وہ وارن ہسٹنگز کے نقش قدم پر چلے۔ انھوں نے یکم جنوری ۱۷۹۹ء کو اوریینٹل سیمینری (ORIENTAL SEMINARY) قائم کی۔ اس کے قیام میں ڈاکٹر جان بور تھوک گل کرسٹ گورنر جنرل کے شریک کار رہے۔ اس ادارے کے قیام کا

مقصد ہندوستان میں تعلیم کو فروغ دینے کے ساتھ ساتھ یہ بھی تھا کہ اس ملک میں برطانوی حکومت کو استحکام حاصل ہو۔ یہ ایک تجرباتی قدم تھا اور اسے فورٹ ولیم کالج کے قیام کا پیش خیمہ سمجھنا چاہیے۔ فورٹ ولیم کالج قائم ہو جانے کے بعد سیمٹری کو بند کر دیا گیا۔

کالج کا افتتاح لارڈ ولزلی نے ۱۰ جولائی ۱۸۰۰ء کو کیا لیکن جب کالج کے ضوابط قلمبند کیے گئے تو کالج کے قیام کی تاریخ پیچھے ہٹا کر ۴ مئی ۱۸۰۰ء درج کی گئی۔ یہ تاریخ سلطان ٹیپو پر انگریزوں کی فتح کی پہلی سال گرہ کا دن تھا۔ دکن کا یہ شیر انگریزوں کے عزائم کے راستے کا سب سے بڑا کٹنا تھا۔ ۴ مئی ۱۷۹۹ء کو جب سرنگاپٹم میں سلطان ٹیپو کو شکست ہو گئی اور مجاہدوں کی لاشوں کے نیچے سے شہید سلطان کا مردہ جسم برآمد ہوا اور شناخت کر لیا گیا تو انگریز فوج کا کمانڈر خوشی سے ناپنے لگا اور چیخ اٹھا ”اب ہندستان ہمارا ہے۔“ یہ دعوایے بنیاد نہیں تھا۔ انگریزوں کے لیے اس سے زیادہ اور کس واقعے کی اہمیت ہو سکتی تھی۔ ولزلی نے اس فتح کا جشن پورے اہتمام سے منایا۔

کورٹ آف ڈائرکٹرز کا رویہ کالج کے سلسلے میں کیا ہو گا شاید لارڈ ولزلی کو اس کا اندازہ تھا۔ وہ جانتے تھے کہ تاجروں کی اس ٹولی کو تعلیمی کام پر روپیہ صرف کرنا منظور نہ ہو گا۔ اس لیے انھوں نے کورٹ کی منظوری کے بغیر کالج قائم کر دیا۔ انھیں خیال تھا کہ بعد میں شاید وہ اسے ہموار کر سکیں۔ لارڈ ولزلی نے جب ضوابط مرتب کیے تو اس میں لکھا کہ جو افسر کالج میں تعلیم پائیں گے ان سے کالج کا کچھ خرچ بطور فیس وصول کیا جائے گا اور یہ کہ ہر افسر کے لیے تین سال کی تعلیم لازمی ہوگی۔ انھوں نے یہ نشان دہی بھی کی کہ خرچ کے لیے کس کس مد سے کتنی رقم فراہم ہوگی۔ مقصد یہ کہ بجٹ کی رقم زیادہ محسوس نہ ہو۔

ولزلی کی کوششیں ناکام رہیں اور کورٹ کے ممبران نے کالج کے سلسلے میں تنگ دلائے روئے اختیار کیا۔ انھوں نے ۲۷- جنوری ۱۸۰۲ء کو اسے فوراً بند کر دینے کا حکم صادر کر دیا۔ ولزلی نے اس حکم پر عمل درآمد کو ملتوی کر دیا اور کورٹ کے ممبران کو راضی کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے کورٹ کو ایک خط لکھ کر کالج کو جاری رکھنے کا مطالبہ کیا اور لکھا کہ ”کالج کو قائم رہنا ہو گا ورنہ سلطنت ختم ہو جائے گی۔“ ولزلی کو اس کوشش میں صرف اتنی کامیابی حاصل ہوئی کہ کورٹ کے ممبران کی سختی میں کسی حد تک کمی آگئی۔ ولزلی کے ذہن میں ایک عظیم الشان درس گاہ کا منصوبہ تھا۔ کالج کو عارضی طور پر فورٹ ولیم میں شروع کر دیا گیا تھا مگر وہ اس کے لیے گارڈن رتج پر زمین خرید کر کالج کی شاندار عمارت تعمیر کرانا چاہتے تھے۔ یہ سب تو کیسے ممکن ہوتا معمولی پیمانے پر بھی کالج چلانا محال ہو گیا۔ ڈائریکٹرز کے روئے سے بدل ہو کر لارڈ ولزلی نے استعفا دے دیا اور اگست ۱۸۰۵ء میں وہ انگلستان لوٹ گئے۔

کالج کا زوال لارڈ ولزلی کے انگلستان جانے کے ساتھ ہی شروع ہو گیا۔ کالج پر کورٹ آف ڈائریکٹرز کا پہلا بھرپور حملہ ۲۱- مئی ۱۸۰۶ء کو ہوا۔ اس دن انگلستان میں ہیلی بری کے مقام پر ایک کالج قائم کرنے کا فیصلہ کیا گیا۔ ساتھ ہی یہ بھی طے کیا گیا کہ جنوری ۱۸۰۷ء سے کالج کے اخراجات میں کمی کر دی جائے۔ خرچ کم کرنے کی غرض سے پروووسٹ اور اسٹنٹ پروووسٹ کے عہدے ختم کر دیے گئے۔ مشرقی زبانوں کے کورس کی مدت گھٹا کے ایک سال کر دی گئی۔ منشیوں کی تعداد بھی کم کر دی گئی۔ جون ۱۸۳۰ء میں کالج میں صرف ایک سکریٹری اور تین ممتحن رہ گئے۔ لیکچرز کا سلسلہ منقطع ہو گیا۔ پروفیسر اور منشی سبکدوش کر دیے گئے۔ غرض کالج بند ہونے کے آثار پوری طرح نمایاں ہو گئے۔

کالج کا خاتمہ آخر کار ہو کر ہی رہا۔ کچھ عرصے تک کالج برائے نام باقی تو رہا مگر اس کی تمام خصوصیات منادی گئیں۔ کچھ دنوں بعد خود کالج بھی مٹ گیا۔ جنوری ۱۸۵۴ء میں گورنر جنرل کے حکم سے کالج کا باضابطہ طور پر خاتمہ ہو گیا۔ اس طرح ایک ایسا علمی ادارہ جس نے ہندوستان کی کئی زبانوں کی ناقابل فراموش خدمات انجام دیں اور آئندہ بھی جس سے بیش بہا علمی کارناموں کی توقع کی جاسکتی تھی، زر پرستی اور خود غرضی کی نذر ہو گیا۔

شعبہ تصنیف و تالیف

فورٹ ولیم کالج میں ہندوستان کے علاوہ سنسکرت، فارسی، عربی اور بنگالی زبانوں کی تعلیم کا اہتمام کیا گیا تھا لیکن ہم صرف ہندوستانی زبان کے شعبے کا ذکر کریں گے اور یہ وضاحت کر دینا چاہیں گے کہ اس وقت ملک کے بیشتر حصوں میں عام بول چال کی زبان اردو تھی اور ہندوستانی سے یہی زبان مراد ہے۔ یہاں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ کالج تو طالب علموں کو پڑھانے کے لیے ہوتا ہے۔ یہ کس طرح کالج تھا کہ اس میں مصنفوں کی ضرورت بھی پیش آئی۔ ضروری ہے کہ پہلے اسی نکتے پر روشنی ڈالی جائے۔

کالج کی غرض و غایت دراصل یہ تھی کہ انگلستان سے تازہ وارد انگریز افسروں کو ہندوستان کی تہذیب اور ہندوستان میں بولی جانے والی خاص خاص زبانوں سے صرف اس حد تک واقف کرا دیا جائے کہ وہ اپنے ہندوستانی ماتحتوں اور عام لوگوں کی بات سمجھ سکیں اور اپنی بات ہندوستان کے باشندوں کو سمجھا سکیں۔ جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، اس زمانے میں پورے ملک میں جو زبان زیادہ تر بولی اور سمجھی جاتی تھی وہ اردو زبان تھی۔ اس لیے اردو کو ہی ہندوستانی کہا جاتا تھا۔ چنانچہ

اردو کی طرف خاص طور پر توجہ کی گئی۔

کتابوں کی ضرورت اس وقت محسوس ہوئی جب درس و تدریس کے لیے موزوں کتابوں کی تلاش کی گئی۔ اندازہ ہوا کہ جس طرح کی درسی کتابیں عام بول چال کی زبان سکھانے کے لیے درکار ہیں وہ موجود نہیں۔ چنانچہ اشتہار چھاپ کر اہل قلم کو اس طرف متوجہ کیا گیا۔ ملک کے مختلف حصوں سے ملازمت کے لیے درخواستیں موصول ہوئیں۔ مصنفین و مترجمین کے تقرر کے بعد شعبہ تصنیف و تالیف قائم ہوا۔ لکھنے والوں کے دو درجے تھے۔ منشی اور ماتحت منشی۔ ان کے اوپر چیف منشی اور سکند منشی تھے۔ چیف منشی کی جگہ پر میر بہادر علی حسینی کا دو سو روپے ماہوار پر تقرر ہوا۔ تارنی چرن سکند منشی مقرر ہوئے۔ ان کی تنخواہ سو روپے ماہوار تھی۔ میرامن، میر حیدر بخش حیدری، میر شیر علی افسوس، مرزا علی لطف، منظر علی خاں ولا، مرزا کاظم علی جوان، نہال چند لاہوری، مینی نرائن جہاں، مرزا جان طیش، اکرام علی، خلیل خاں اشک، غلام غوث، کندن لال، کاشی راج، للولال جی وغیرہ کا منشیوں میں تقرر ہوا۔ شعبہ ہندوستانی کی سربراہی کا منصب گل کرسٹ کو سونپا گیا۔ وہ اس کے پوری طرح اہل تھے اور اس شعبے کی ترقی ان کی ہی رہین منت ہے۔

شعبہ تصنیف و تالیف کو فروغ دینے کے لیے ایک چھاپہ خانہ کھولا گیا جس میں طباعت کے لیے اردو ٹائپ استعمال ہوتا تھا۔ کالج کے ملازمین کے علاوہ دیگر اہل قلم کو بہترین کتابوں پر انعام دینے کا اعلان کیا گیا تاکہ مصنفوں کی حوصلہ افزائی ہو کتابوں کی طباعت کے لیے مالی امداد دینے کا فیصلہ بھی کیا گیا۔ قصہ خواں اس لیے ملازم رکھے گئے تاکہ طالب علم الفاظ کے صحیح تلفظ سے واقف ہو سکیں۔

فورٹ ولیم کالج کے اہم مصنفین کا مختصر تعارف یہاں پیش کیا جا رہا ہے۔ اختصار کے خیال سے بعض مصنفین کو نظر انداز کرنا پڑا۔

ڈاکٹر جان گل کرسٹ کالج کے ہندوستانی شعبے کے سربراہ بھی تھے اور اس کے علاوہ ایک اہم مصنف بھی۔ ان کا پورا نام جان بور تھوک گل کرسٹ تھا۔ ایڈنبرا (اسکاٹ لینڈ) میں ۱۷۵۹ء میں پیدا ہوئے۔ ۹۔ جنوری ۱۸۳۱ء کو پیرس میں وفات پائی۔ ۱۷۸۰ء میں قسمت آزمائی کے لیے بمبئی پہنچے۔ یہاں ایسٹ انڈیا کمپنی کے ملازمین میں ان کا انتخاب ہو گیا اور وہ کلکتہ چلے آئے۔ ہندوستانی زبان یعنی اردو سیکھنے کا انھیں ایسا شوق ہوا کہ مشرقی لباس اپنا لیا اور مشرقی تہذیب اختیار کر لی۔ اردو زبان کو پوری طرح سیکھنے کے خیال سے انھوں نے دلی اور لکھنؤ کے سفر بھی کیے کیونکہ یہ شہر اردو زبان کا گہوارہ تھے۔ فیض آباد اور غازی پور میں بھی قیام رہا۔ مرزا محمد رفیع سودا کے کلام کے شیدائی تھے۔ کہا کرتے تھے میں نے اردو زبان کلام سودا سے ہی سیکھی ہے۔

کمپنی کی ملازمت سے پہلے ہی وہ اردو زبان کی اہمیت سے واقف ہو گئے تھے اور ان کے نزدیک انگریز افسروں کا اردو جاننا انگریز قوم کے ہندوستان میں قدم بچھنے کے لیے ضروری تھا۔ ان کے مشورے سے ہی فورٹ ولیم کالج کا منصوبہ تیار ہوا۔ درسی کتابوں کی ضرورت کا احساس بھی سب سے پہلے انھی کو ہوا۔ ان کی یہ رائے کس قدر درست ہے کہ ”ابھی ہندوستانی نثر میں ایک بھی ایسی کتاب نہیں جو قدر و قیمت یا صحت کے اعتبار سے اس قابل ہو کہ میں اپنے شاگردوں کو پڑھنے کے لیے دے سکوں۔ کسی ایسی جگہ سے شہد نکالنا میرے بس کی بات نہیں جہاں مکھیوں کا پچھتہ ہی نہ ہو۔“ اس کمی کو پورا کرنے کے لیے انھوں نے مقبول عام داستانوں کے ترجمے کرائے اور ہدایت کی کہ زبان آسان، سلیس اور عام فہم ہو۔ داستان کے ان ترجموں سے انگریز افسر ہندوستانی زبان بھی سیکھ سکتے تھے اور مشرق کی معاشرت سے واقفیت بھی حاصل کر سکتے تھے۔

گل کرسٹ کئی کتابوں کے مولف بھی ہیں۔ ان میں سے ہندوستانی لغت اور ہندوستانی گریمر نے بہت شہرت پائی۔ ان کی سربراہی میں کالج کا ہندوستانی شعبہ

بہت ترقی کرتا، بہت سی کتابیں لکھی جاتیں اور وہ خود بھی تصنیف و تالیف کے کام میں مشغول رہتے مگر کمپنی کے ڈائریکٹرز نے کالج کی مخالفت کی تو وہ بد دل ہو گئے اور ۱۸۶۲ء میں انھوں نے کالج سے استعفا دے دیا۔

میرامن نورث ولیم کالج کے سب سے مشہور صاحبِ قلم ہیں۔ انھوں نے باغ و بہار کے نام سے قصہ چار درویش اور گنج خوبی کے نام سے اخلاق محسنی کا ترجمہ کیا۔ گنج خوبی کو وہ شہرت نصیب نہ ہو سکی جو باغ و بہار کے حصے میں آئی۔ قصہ چار درویش کا ترجمہ میرامن سے پہلے نو طرز مرصع کے نام سے میرعطا حسین تحسین (میر محمد حسین عطا خاں نام، تحسین تخلص) کر چکے تھے لیکن انھوں نے گل کرست کی ہدایت کے مطابق اسے بول چال کی زبان میں پیش کیا۔ باغ و بہار لکھتے وقت تحسین کی یہ کتاب میرامن کے پیش نظر تھی۔

میرامن اور ان کی باغ و بہار کی اہمیت کے پیش نظر کتاب اور صاحب کتاب دونوں کے بارے میں مزید معلومات ایک الگ باب میں پیش کی گئی ہے۔

میر حیدر بخش حیدری کا قلم زیادہ زرخیز تھا۔ نورث ولیم کالج کے مصنفوں میں سب سے زیادہ کتابیں حیدری نے ہی لکھیں۔ قصہ مہروماہ اور قصہ لیلیٰ مجنوں میں حضرت امیر خسرو کی مثنویوں کے قصوں کو حیدری نے نثر میں پیش کیا ہے۔ ہفت پیکر ان کی منظوم تصنیف ہے۔ یہ ایک مثنوی ہے جو نظامی گنجوی کی فارسی مثنوی کے انداز پر لکھی گئی ہے۔ حیدری نے تاریخ جہاں کشاے نادری کا ترجمہ تاریخ نادر شاہی کے نام سے پیش کیا۔ اس کے علاوہ گلزار دانش، گلدستہ حیدری اور گلشن ہند بھی ان سے یادگار ہیں۔ گلشن ہند شعراے اردو کا تذکرہ ہے۔ انھوں نے حاتم طائی کی سات سیروں کا قصہ آرائش محفل کے نام سے پیش کیا۔ اس میں حیدری نے اپنی طرف سے بھی بہت سے اضافے کیے ہیں۔ طوطا کہانی ان کی ایک اور اہم

کتاب ہے۔

میر شیر علی افسوس نے شیخ سعدی کی گلستاں کا ترجمہ باغ اردو کے نام سے کیا جو اس زمانے میں کافی مقبول ہوا۔ انھوں نے خلاصۃ التواریخ کا ترجمہ بھی کیا۔ اس کا نام انھوں نے آرائش محفل رکھا۔

مرزا کاظم علی جوان کالج کے اہم مصنفوں میں شمار ہوتا ہے۔ انھوں نے للؤلأل جی کے تعاون سے ڈراما شکستہ کو اردو میں منتقل کیا، تاریخ فرشتہ کا ترجمہ کیا، ایک طویل نظم بارہ ماسہ لکھی جس میں ہندوستان کے متعدد تہواروں کا بیان کیا۔ اس کے علاوہ انھوں نے کلام پاک کے ترجمے کو درست کیا، شعراے اردو کے کلام کا دیگر مصنفین کے تعاون سے انتخاب کیا اور للؤلأل جی کو سنگھاسن بیتی لکھنے میں مدد دی۔

کالج کے دیگر مصنفین میں میر بہادر علی حسینی کا نام بھی بہت اہم ہے۔ انھوں نے قصہ بے نظیر و بدر منیر کو اردو نثر میں پیش کیا۔ میر حسن کی مثنوی سحرالبیان میں یہی قصہ پیش کیا گیا ہے۔ انھوں نے اخلاق ہندی، تاریخ آسام اور رسالہ گل کرست کو اردو میں پیش کیا۔

مظہر علی ولانے مادھونل و کام کندلا، ہفت گلشن، تاریخ شیرشاہی کا اردو میں ترجمہ کیا۔ کریم کو اردو میں لکھا۔ اتالیق ہندی بھی ان کی اہم کتاب ہے۔ للؤلأل جی کے تعاون سے انھوں نے بیتال پچیس کو برج سے اردو میں منتقل کیا۔ کہا جاتا ہے کہ انھوں نے تزک جہانگیری کے ایک حصے کو جہاں گیر نامہ کے نام سے اردو میں پیش کیا تھا۔

مرزا علی لطف نے گلشن ہند کے نام سے اردو شاعروں کا ایک تذکرہ مرتب

کیا۔

خلیل خاں اشک نے داستان امیر حمزہ کو اردو میں پیش کیا اور اس میں ہندوستانی مناظر اور ہندوستانی رسم و رواج کی بہت دلکش انداز میں تصویر کشی کی۔ انھوں نے واقعات اکبر کے نام سے ابوالفضل کے اکبر نامہ کا ترجمہ کیا۔ منشی نمال چند لاہوری نے مذہب عشق کا ترجمہ کیا۔ مرزا محمد فطرت نے انجیل کا ترجمہ کیا۔ سید حمید الدین بہاری نے خوان الوان نام سے ایک کتاب لکھی۔ منشی اکرام علی نے عربی کی مشہور کتاب اخوان الصفا کا ترجمہ کیا۔ مرزا جان طیش نے مثنوی بہار دانش لکھی۔ بی بی نرائن جہاں نے اردو شاعروں کا ایک تذکرہ مرتب کیا۔

.....

فورٹ ولیم کالج کے مصنفین اور ان کے کارناموں کی جو تفصیل اوپر گزری اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی زیادہ تر کتابیں داستانوں اور قصے کہانیوں پر مشتمل تھیں۔ دراصل یہ کتابیں اس مقصد سے لکھوائی گئی تھیں کہ انگلستان سے تازہ وارد انگریز افسر پول چال کی ہندوستانی زبان سیکھ سکیں۔ نیز یہ کہ ہندوستان کے رہن سمن سے کسی حد تک واقف ہو جائیں۔ یہ دونوں مقصد اسی طرح کی کتابوں سے حاصل ہو سکتے تھے۔ اس کے باوجود تاریخ اور ادب کو بھی نظر انداز نہیں کیا گیا۔

۱۸۰۴ء میں جان گل کرسٹ نے استعفا دے دیا۔ ان کی جگہ کپتان ٹامس روبک کا تقرر ہوا۔ ان کے زمانے میں بھی تصنیف و تالیف کا کام جاری رہا۔ لیکن ایسٹ انڈیا کمپنی کے ارباب اختیار کا رویہ شروع سے مخالفانہ رہا۔ اس لیے کالج برقرار نہ رہ سکا۔ اگر تصنیف و تالیف کا سلسلہ بیس تیس سال اور جاری رہتا تو ہماری زبان کا دامن بیش قیمت تصانیف سے بھرا ہوتا۔



دہلی کالج

دہلی علم و ادب کا مرکز اور تہذیب و تمدن کا گہوارہ رہی ہے۔ اس شہر کے کئی اداروں نے ملک میں علم کا اُجالا پھیلایا۔ ان ہی اداروں میں سے ایک دہلی کالج ہے۔ یہ کالج ۱۸۲۵ء میں اجمیری دروازے کے باہر اس عمارت میں قائم ہوا جہاں ۱۷۱۰ء سے ۱۸۲۳ء تک مشرقی انداز کی ایک درس گاہ ”مدرسہ غازی الدین“ قدیم طرز کی تعلیم میں مشغول رہی۔ اسے نواب غازی الدین فیروز جنگ اول صوبہ دار گجرات کے نام پر قائم کیا گیا تھا۔ ۱۷۱۰ء میں ان کی وفات ہوئی تھی۔

ملک میں ابتری پھیلی تو مدرسہ غازی الدین بھی اس سے متاثر ہوا۔ مالی حالت خراب سے خراب تر ہوتی گئی اور طلباء کی تعداد گھٹتے گھٹتے ۱۸۲۳ء میں صرف نو رہ گئی۔ منحل سلطنت کے زوال کے ساتھ ہندوستان میں انگریزوں کے قدم جمتے گئے۔ انگریزی فوج نے ۱۸۰۳ء میں لارڈ لیک کی سرکردگی میں مرہٹوں کی سرکوبی کے بعد دہلی میں امن و امان بحال کر دیا تو تعلیم کی طرف بھی توجہ ہوئی۔ ۱۸۱۳ء کے چارٹر کے مطابق برطانوی ہند میں تعلیم کے فروغ کے لیے ایک لاکھ روپے سالانہ کی رقم منظور کی گئی مگر یہ تجویز صرف کاغذ پر ہی رہی۔

۱۸۲۳ء میں مجلس تعلیم عامہ کی جانب سے ایک سرکلر جاری ہوا جس میں تجویز کیا گیا کہ دہلی میں جدید انداز میں تعلیم کے لیے ایک کالج قائم کیا جائے۔ ۱۸۲۳ء میں دہلی کی مقامی مجلس تعلیم نے جوابی مراسلہ شائع کیا اور اس تجویز کو سراہا اور واضح کیا کہ ساڑھے تین ہزار روپے سالانہ اس مد میں صرف کیے جاسکتے ہیں۔ آخر کار طے پایا کہ مدرسہ غازی الدین کی عمارت کو اس کام کے لیے استعمال کیا جائے اور دہلی کالج وہیں قائم کر دیا جائے چنانچہ ۱۸۲۵ء میں اس کالج کا افتتاح ہو گیا۔

جے۔ ایچ۔ نیلر مقامی مجلس اور ساتھ ہی کالج کے سکریٹری تھے۔ انھیں کالج کا قائم مقام پر نسل مقرر کیا گیا۔ ایک سو پچھتر روپے تنخواہ مقرر ہوئی جو کچھ دنوں بعد

برہہ کرتین سو ہو گئی۔ مگر ان کے سپرد بہت سے کام تھے اس لیے وہ کلج کے ساتھ پوری طرح انصاف نہیں کر پاتے تھے۔ آخر کار انھیں باقی ذمہ داریوں سے سبک دوش کر کے ۱۸۳۷ء سے باقاعدہ پرنسپل مقرر کر دیا گیا اور تنخواہ بڑھا کر آٹھ سو روپے مہینہ کر دی گئی۔ اب کلج تیزی سے ترقی کرنے لگا۔ درس و تدریس کے لیے ہیڈ مولوی اور متعدد مولوی مقرر کیے گئے۔ طلباء کے لیے بہت سے وظیفے جاری کیے گئے تاکہ وہ یکسوئی سے تعلیم کی طرف توجہ کر سکیں۔

تین برس یعنی ۱۸۲۵ء سے ۱۸۲۸ء تک یہ کلج اسی نہج پر چلتا رہا لیکن ریزنڈنٹ کمشنر سر چارلس مٹکاف کے حکم سے ۱۸۲۸ء میں انگریزی کا شعبہ قائم کیا گیا جس سے ہندوستانیوں کی بدگمانی میں اضافہ ہوا اور یہ خیال پختہ ہو گیا کہ انگریز حاکم ہندوستانیوں کو عیسائی بنادینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اس بدگمانی کے باوجود کلج ترقی کرتا رہا۔ یہ فائدہ ضرور ہوا کہ انگریزی شعبے کے اثر سے مشرقی شعبہ مفید علوم کی طرف بھی متوجہ ہوا۔ اس شعبے میں عربی، فارسی، فلسفہ اور منطق کے ساتھ سائنس، ریاضی، تاریخ، قانون اور دیگر جدید علوم کی تعلیم بھی دی جاتی تھی۔ ذریعہ تعلیم ہندوستانی یعنی اردو تھا۔

لارڈ ولیم بنٹنک نے ۱۸۳۵ء میں تین نئے احکام جاری کیے۔ سائنس اور مغربی ادب کی تعلیم انگریزی زبان میں دی جائے، وظیفے بند کر دیے جائیں، مشرقی زبانوں میں کتابوں کی تیاری و ترجمے کا کام موقوف کیا جائے۔ لارڈ مکالے، ولیم بنٹنک کے دست راست تھے۔ دونوں کا وارانہہ اردو زبان پر تھا۔ پورا برطانوی ہند ان کی پالیسی سے متاثر ہوا لیکن دہلی کلج میں طریق تعلیم بدستور جاری رہا۔ آخر لارڈ آکلینڈ نے پچھلی پالیسی کو رد کر دیا۔ انھوں نے مشرقی مدارس میں مشرقی طرز تعلیم کو ترجیح دینے کا حکم دیا اور وظائف بحال کر دیے۔

لارڈ آکلینڈ کی نئی پالیسی کے تحت مسٹر نیلر کی سربراہی میں ”اسکول بک سوسائٹی“ قائم کی گئی جس نے ہندوستان کی مختلف زبانوں میں بہت سی مفید کتابیں تیار کرائیں۔ دہلی کالج کے فروغ میں مسٹر نیلر کی کوششوں کو بڑا دخل تھا۔ انھوں نے بڑے خلوص اور بہت دیانت داری سے کالج اور اس کے ساتھ ہی ہندوستانی زبانوں کی خدمت کی۔

۱۸۳۹ء میں ان کی جگہ ایک فرانسیسی ماہر تعلیم مسٹر ایف۔ پتروپرنسپل مقرر ہوئے۔ انھوں نے مسٹر نیلر سے بھی بڑھ کر کالج کی خدمت کی۔ وہ ایک عالم ذہین اور وسیع النظر انسان تھے۔ ان کے زمانے میں ایک اور تبدیلی رونما ہوئی۔ اس وقت تک دہلی کا انتظام احاطہ بنگال کے تحت تھا۔ ۱۸۳۳ء میں صوبہ شمالی و مغربی بشمول دہلی کو احاطہ بنگال سے الگ کر کے آگرہ کے تحت کر دیا گیا۔ اس طرح صوبے کے مدرسے اور دہلی کالج صوبہ شمالی و مغربی کے لفٹیننٹ گورنر کے ماتحت ہو گئے۔ اس عہدے پر اس وقت مسٹر ٹامسن مامور تھے۔ انھوں نے انگریزی اسکول بند کر کے اردو کے اسکول قائم کر دیے۔ دہلی کالج کی علاحدہ کمیٹی مقرر ہوئی۔ سب سے بڑا کام یہ ہوا کہ ایک ورنا کولر سوسائٹی قائم ہوئی جس نے ترجمے کی طرف خاص توجہ کی۔ کتابوں کی تیاری میں ماسٹر رام چندر نے قابل قدر خدمات انجام دیں۔

ماسٹر رام چندر کا وطن دہلی تھا۔ یہیں ۱۸۲۱ء میں ولادت ہوئی۔ ۱۸۴۱ء میں دہلی کالج میں داخلہ لیا جہاں انھیں تیس روپے ماہوار وظیفہ ملتا تھا۔ تعلیم مکمل کرنے کے بعد ۱۸۴۵ء میں دہلی کالج سے وابستہ ہو گئے۔ تنخواہ ڈیڑھ سو روپے ماہانہ تھی۔ وہ مشرقی شعبے میں سائنس کے استاد تھے۔ ریاضی ان کا پسندیدہ مضمون تھا۔ اس کی جدید شاخوں پر اردو میں کتابیں موجود نہیں تھیں۔ ماسٹر رام چندر نے یہ کتابیں لکھ کر اردو کے دامن کو وسیع کیا۔ ان کے علمی کارناموں کو ہر طرف سراہا گیا اور سرکار نے انھیں انعام و اکرام سے نوازا۔ محمد حسین آزاد، منشی ذکاء اللہ اور مولوی نذیر

احمد جیسے نامور ادیب ماسٹر رام چندر کی شاگردی پر ہمیشہ فخر کرتے رہے۔

ورنا کو لرسوسائٹی اس کالج کا سب سے اہم حصہ تھی۔ اس سوسائٹی کی خدمات کو کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ اس سوسائٹی کی طرف سے کم سے کم ۱۲۸ کتابیں شائع ہوئیں۔ اس کی خدمات فورٹ ولیم کالج سے کسی طرح کم نہیں ہیں بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ دہلی کالج کے علمی کارنامے فورٹ ولیم کالج کے کاموں سے کہیں بڑھ کر ہیں۔ فورٹ ولیم کالج میں زیادہ توجہ قصوں اور داستانوں پر رہی جب کہ دہلی کالج کا سارا زور علمی کتابوں پر تھا اور اردو میں اسی کی زیادہ ضرورت تھی۔ آگے چل کر سرسید کی ”سائنٹی فک سوسائٹی“ نے دہلی کے اس علمی کام کو آگے بڑھایا۔

کالج کے اساتذہ میں ماسٹر رام چندر، مولانا امام بخش صہبائی، مولوی مملوک العلّی، مولوی کریم الدین، منشی شیو نرائن آرام، رام کشن دھرم نرائن کے نام اہم ہیں۔ ان اصحاب نے درس و تدریس کے علاوہ تصنیف و تالیف میں بھی نام کمایا۔

کالج کے سربراہ ایسے نامور لوگ رہے جن سے کالج کے وقار میں اضافہ ہوا۔ مسٹر ٹیلر کے بعد مسٹر بٹرو اور ان کے بعد ممتاز مستشرق اسپرنگر نے کالج کی سربراہی کی ذمہ داری قبول کی۔ ان کے زمانے میں طلباء کی تعداد میں بہت اضافہ ہو چکا تھا اور کالج کی عمارت ناکافی محسوس ہوتی تھی۔ چنانچہ اسپرنگر کے زمانے میں کالج کو اجمیری دروازے کی عمارت میں منتقل کر دیا گیا۔ ۱۸۵۷ء تک یہ کالج اسی عمارت میں رہا۔

سائنس کی اردو میں تعلیم اس کالج کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔

کالج کی تجربہ گاہیں جدید ساز و سامان سے لیس تھیں اور اساتذہ اردو میں کامیابی کے ساتھ سائنس کی تعلیم دیتے تھے۔ حسب ضرورت طلباء کو تجربے کر کے دکھائے جاتے تھے۔ سادری زبان میں سائنس کی کامیاب تعلیم کا یہ پہلا تجربہ تھا۔ اگر یہ سلسلہ جاری رہتا تو ملک کی تعلیم کا نقشہ آج کچھ اور ہی ہوتا۔

اسپرنگر کے بعد مسٹر کارگل اور ان کے بعد ۱۸۵۴ء میں مسٹر ٹیلر دوبارہ کالج کے پرنسپل مقرر ہوئے۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت کے زمانے میں وہی کالج کے سربراہ تھے۔ باغیوں نے ان کی جان لے لی اور کالج کا ہندوستانی عملہ انھیں بچا نہیں سکا۔ ان کے قتل کا الزام مولوی محمد حسین کے والد محمد باقر کے سر لگا اور انھیں موت کی سزا دی گئی۔

شورش فرو ہو جانے کے بعد ۱۸۶۳ء میں دہلی کالج دوبارہ کھلا لیکن زیادہ دنوں باقی نہ رہ سکا۔ ۱۸۷۷ء میں اس کالج کو بند کر دیا گیا۔ دہلی کالج نے بہر حال یہ تو ثابت کر ہی دیا کہ ہندوستانی طلباء جدید علوم کا ذوق رکھتے تھے اور صحیح رہنمائی جاری رہتی تو زندگی کے ہر شعبے میں آگے بڑھنے کی صلاحیت ان میں موجود تھی۔ دوسری بات یہ ثابت ہو گئی کہ اردو زبان میں سائنس کی تعلیم دی جاسکتی ہے اور اس کے حوصلہ افزا نتیجے برآمد ہو سکتے ہیں۔ اگر یہ کالج باقی رہتا تو ہندوستان اور اردو دونوں کو اس سے فائدہ پہنچتا۔

☆☆☆☆☆☆
 Personal Library
 IHSAN-UL-HAQ
 0313-9443348

علی گڑھ تحریک

علی گڑھ تحریک مسلمان قوم کے محسن اور اردو ادب کے میٹھا سرسید کی مسلسل کوشش اور بے مثال قربانی سے وجود میں آئی۔ اس تحریک نے ایک شکست خوردہ قوم کو تباہی کے گڑھے سے نکالا اور اس کا کھویا ہوا وقار بڑی حد تک بحال کر دیا۔ یہ تحریک اپنے وقت کا تقاضا اور اس زمانے کی ایک اہم ضرورت کا جواب تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ہندوستانی مسلمان برباد ہو چکے تھے۔ دراصل ان کی بربادی کا آغاز تو مغل سلطنت کا شیرازہ بکھرنے کے ساتھ ہی ہو گیا تھا لیکن ۱۸۵۷ء کی ناکام بغاوت نے اس تباہی کو انتہائی درجے تک پہنچا دیا۔ یہ بغاوت ہندو اور مسلمان دونوں نے مل کر شروع کی تھی لیکن آخر کار اس کا سارا الزام مسلمانوں کے سر آیا اور انگریز حاکموں نے انھیں پس کر رکھ دیا۔ سرسید کی ایک تحریر کے آئینے میں اس زمانے کی تصویر ملاحظہ فرمائیے :

”کوئی آفت ایسی نہیں تھی جو اس زمانے میں ہوئی ہو اوزیہ نہ کہا گیا ہو کہ مسلمانوں نے کی۔ کوئی بلا آسمان پر سے نہیں چلی جس نے زمین پر پہنچنے سے پہلے مسلمانوں کا گھر نہ ڈھونڈا ہو۔ جو کتابیں اس ہنگامے کی بابت تصنیف ہوئیں ان میں بھی یہی کہا گیا کہ ہندوستان میں مفسد اور بد ذات کوئی نہیں مگر مسلمان! مسلمان! مسلمان! کوئی کانٹوں والا درخت اس زمانے میں نہیں اگا جس کی نسبت یہ نہ کہا گیا ہو کہ اس کا بیج مسلمانوں نے بویا تھا اور کوئی آتشیں بگولا نہیں اٹھا جو یہ نہ کہا گیا ہو کہ مسلمانوں نے اٹھایا تھا۔“

نتیجہ یہ کہ اُن گنت مسلمان گھرانے برباد ہو گئے۔ بے شمار بے گناہ پھانسی پر چڑھا دیے گئے، ہزاروں کی جاگیریں ضبط ہوئیں اور ہزاروں ہی بغاوت کے الزام میں ملازمتوں سے برطرف کر دیے گئے۔ درست ہی کہا گیا ہے کہ اس وقت ایک دردمند دل رکھنے والا انسان ایسا تھا جو مسلمانوں پر ٹوٹ پڑنے والی اس قیامت کو

بہت نزدیک سے دیکھ رہا تھا۔ بے گناہوں کو برباد ہوتے دیکھ کر اس کا دل تڑپ اٹھا مگر انھیں بربادی سے بچانے کی کوئی تدبیر کارگر ہوتی نظر نہ آتی تھی۔ اسے ایسی مایوسی نے آگھیرا کہ ترک وطن پر آمادہ ہو گیا لیکن دل میں قوم کا درد تھا، غیرت نے گوارا نہ کیا کہ اپنے بھائیوں کو مصیبت میں چھوڑ کر خود گوشہ عافیت میں جا بیٹھے۔ اس نے ہجرت کا ارادہ ترک کر دیا اور خود اسی مرد بزرگ کے الفاظ میں ”ایک مدت اسی غم میں پڑا سوچتا رہا کہ کیا کیا جائے۔ جو خیالی تدبیریں کرتا تھا کوئی بن پرستی معلوم نہ ہوتی تھیں۔ جتنی امیدیں باندھتا تھا سب ٹوٹ جاتی تھیں۔ آخر یہ سوچا کہ سوچنے سے کرنا بہتر ہے۔ کرو جو کچھ کر سکو۔ ہو یا نہ ہو۔ اسی بات پر دل ٹھہرا۔ ہمت نے ساتھ دیا اور صبر نے سہارا اور اپنی قوم کی بھلائی میں قدم گاڑا۔“

قوم کی بھلائی میں قدم اس طرح گاڑا کہ دن رات اسی فکر میں گزار دیے کہ کس طرح مسلمانوں کو اس مصیبت سے نجات دلائی جائے۔ سب سے پہلے انھوں نے یہ کوشش کی کہ کسی طرح حاکموں کے دل سے مسلمانوں کے خلاف نفرت دور کی جائے اور غم و غصے کو کم کیا جائے۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لیے کئی کتابیں لکھیں اور انجمنیں بنائیں۔ مسلمانوں کو خواب غفلت سے بیدار کرنے کے لیے رسالے نکالے، کتابیں لکھیں، مضامین لکھے۔ ان کی ترقی کے لیے متعدد ادارے قائم کیے۔ قوم کی طرف سے اس کا انعام و دشنام و انعام کی صورت میں ملا۔ انھیں قوم کا بدخواہ، انگریزوں کا حامی اور اسلام دشمن کہا گیا۔ حد یہ ہے کہ ان پر قاتلانہ حملے ہوئے مگر ان کے عزم و ہمت میں کسی طرح کمی نہیں آئی۔ ایک بار انھوں نے اس صورت حال کے بارے میں لکھا تھا :

”وہ قومی بھلائی کا پیسا اپنی قوم کی بھلائی کی فکر کرتا ہے۔ دن رات اپنے دل کو جلاتا ہے۔ ہر وقت بھلائی کی تدبیریں سوچتا ہے۔ ان کی تلاش میں دور دراز کا سفر اختیار کرتا ہے۔ یگانوں بیگانوں سے ملتا ہے۔ ہر ایک کی بول چال میں اپنا مطلب ڈھونڈتا ہے۔ مشکل کے وقت ایک بڑی مایوسی سے مدد مانگتا۔“

ہے۔ جن کی بھلائی چاہتا ہے انھی کو دشمن پاتا ہے۔ شری وحشی بتاتے ہیں‘
دوست آشنا دیوانہ کہتے ہیں۔ عالم فاضل کفر کے فتوؤں کا ڈر دکھاتے ہیں۔
بھائی بند عزیز و اقارب سمجھاتے ہیں اور پھر یہ شعر پڑھ کر چپ ہو جاتے
ہیں :

وہ بھلا کس کی بات مانے ہیں
بھائی سید تو کچھ دوانے ہیں۔“

یہ دیوانگی آخر کار رنگ لائی۔ پتھر پیسجا، لوہا پگھلا اور بہ نکلا۔ ایک ناقد کے قول
کے مطابق سرسید کی پیہم کوشش سے مسلمانوں میں بیداری کے آثار پیدا ہوئے‘
نہند کے ماتھے آنکھیں ملنے اور گہری نیند سونے والے کروٹیں بدلنے لگے۔ انھوں
نے محنت و جفاکشی کا سبق سیکھا۔ ان میں اجتماعی قوت کا احساس بیدار ہوا۔ وہ دین
کے ساتھ ساتھ دنیا کی اہمیت کو بھی سمجھنے لگے۔ وہ قوم جس کے جانبر ہونے کے
آثار نظر نہ آتے تھے‘ سرسید کی کوشش سے اٹھ کھڑی ہوئی اور ترقی کے راستے پر
گام زن ہو گئی۔ سرسید کی یہ کوشش سرسید تحریک کہلائی اور چونکہ اس کا مرکز علی
گڑھ تھا اس لیے علی گڑھ تحریک کے نام سے بھی یاد کی گئی۔ یہ دراصل ایک
اصلاحی تحریک تھی۔ ہندوستانی مسلمانوں کی زندگی میں جو خرابیاں پیدا ہو گئی تھیں
ان کو دور کرنا اس کا مقصد تھا۔ چنانچہ علی گڑھ تحریک کے پانچ مختلف پہلو تھے۔
تعلیم‘ سیاست‘ مذہب‘ ادب اور معاشرت۔ اب ان پانچوں پہلوؤں پر تحریک کے
اثرات کا اختصار کے ساتھ جائزہ لیا جاتا ہے۔

۱۔ تعلیم کی ضرورت پر سرسید بہت زور دیتے تھے۔ انھوں نے قوم کی بد حالی
کے اسباب پر غور کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اس کا سبب تعلیم سے محرومی ہے۔ جس
تعلیم کو وہ ضرورت کا تقاضا سمجھتے تھے وہ تھی جدید مغربی تعلیم۔ قدیم مشرقی تعلیم کو وہ
اس زمانے کے لیے بے کار بلکہ مضر خیال کرتے تھے۔ جدید تعلیم ان کے نزدیک ہر

درد کی دوا اور ہر دکھ کا علاج ہے۔ ایک تقریر میں انھوں نے فرمایا تھا :

”دوستو یہ نہ کہنا کہ مجھ کو اس رنگریز کے مانند جس کو صرف اموتہ رنگنا آتا تھا، اموتہ رنگ ہی بھاتا ہے۔ مگر میں سچ کہتا ہوں کہ جو چیز تم کو اعلا درجے پر پہنچانے والی ہے وہ صرف ہائی ایجوکیشن ہے۔ جب تک ہماری قوم میں ایسے لوگ نہ پیدا ہوں گے ہم ذلیل رہیں گے اور اس عزت کو نہیں پہنچیں گے جس کو پہنچنے کو ہمارا دل چاہتا ہے۔“

مرض تشخیص ہو جائے تو پھر علاج دشوار نہیں ہوتا۔ سرسید کو مسلمانوں کے درد کی دوا کا پتا چل گیا تھا۔ اب وہ دل و جان سے مسلمانوں کو جدید تعلیم سے آراستہ کرنے کی کوشش میں مشغول ہو گئے اور ایسی تدبیریں کرنے لگے جن سے مسلمان اس طرف مائل ہوں کیونکہ یہ خیال عام تھا کہ انگریزی تعلیم لوگوں کو عیسائی بنا دے گی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب بنگال کے ہندو، راجا رام موہن رائے کی کوشش سے انگریزی سیکھنے لگے تھے۔ بنارس کے ایک رئیس زائن گوشال کے غلطی سے وہاں ایک انگریزی اسکول قائم ہو چکا تھا۔ اس معاملے میں مزید تاخیر کو سرسید مملکت خیال کرتے تھے۔ مغربی نظام تعلیم کا مطالعہ کرنے وہ انگلستان گئے اور جلد ہی انھوں نے اپنی منزل کی طرف قدم بڑھا دیا۔

علی گڑھ میں کالج کا قیام اس سلسلے کا سب سے اہم قدم تھا۔ اس کالج کا نام تھا محمدین اینگلو اورینٹل کالج۔ اس میں جدید مغربی علوم اور قدیم مشرقی علوم دونوں کی تعلیم کا بندوبست تھا۔ اس کا پہلا شعبہ تو خوب پھلا پھولا دوسرا آپ سے آپ ختم ہو گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ سرسید جدید مغربی تعلیم کو بھی مفید اور کارآمد سمجھتے تھے۔ اس کی طرف تو انھوں نے خاطر خواہ توجہ کی۔ دوسرا شعبہ ان کی بے توجہی کا شکار ہو گیا۔ یہ کالج ترقی کرتے کرتے بالآخر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کی شکل میں نمودار ہوا اور الحمد للہ زو بہ ترقی ہے۔

مسلم ایجوکیشنل کانفرنس کا نام پہلے میڈن ایجوکیشنل کانگریس تھا۔ اس ادارے کے قیام کا یہ مقصد تھا کہ ملک کے گوشے گوشے میں تعلیمی ادارے قائم کیے جائیں کیونکہ پورے دیس کے مسلمانوں کے لیے علی گڑھ کا ایک مرکزی ادارہ ناکافی تھا۔ کانفرنس تعلیم کے فروغ میں نہایت اہم رول ادا کر سکتی تھی مگر سرسید کی زندگی میں تو اس نے کام کیا پھر رفتہ رفتہ مُردہ سی ہو گئی۔

سائنٹی فلک سوسائٹی کا ذکر بھی یہاں ضروری ہے۔ یہ سوسائٹی انگریزی اور دیگر زبانوں کی علمی کتابوں کو ورتاکو لری میں ترجمہ کرنے کے لیے قائم کی گئی تھی۔ یہ کام منصوبہ بند طریقے سے شروع کیا گیا تھا مگر جلد یہ سلسلہ ختم ہو گیا۔

ذریعہ تعلیم کے مسئلے پر بھی سرسید نے غور کیا۔ وہ مادری زبان میں تعلیم دینے کے قائل تھے کیونکہ اس طرح طالب علم کی ساری توجہ علم پر مرکوز رہتی ہے زبان پر محنت نہیں کرنی پڑتی، لیکن بعد کو یہ دیکھ کر کہ ملک میں انگریزی زبان کی حکمرانی ہے وہ انگریزی کو ذریعہ تعلیم بنانے کے حق میں ہو گئے۔

۲۔ سیاست کے سلسلے میں سرسید کا مشورہ یہ تھا کہ مسلمان اس خارزار سے دور رہیں۔ اس مشورے سے یہ غلط فہمی پیدا ہوئی کہ سرسید انگریزی حکومت کے حامی اور تحریک آزادی کے دشمن ہیں حالانکہ وہ خود کہہ چکے تھے کہ میں ریڈیکل ہوں اور اس لیے آزادی کا زبردست حامی۔ ان کی رائے تھی کہ مسلمان پہلے تعلیم حاصل کر کے اس قابل ہو جائیں کہ حکومت کی ذمہ داری سنبھال سکیں۔ اس وقت سب سے ضروری بات یہ تھی کہ انگریز حاکموں کے دل سے مسلمانوں کے خلاف نفرت دور کی جائے۔

۱۸۵ء کی بغاوت میں ہندو مسلمان دونوں نے مل کر حصہ لیا۔ اپنے مشترک دشمن انگریزوں سے دونوں مل کر لڑے لیکن بغاوت فرو ہو جانے کے بعد سارا الزام مسلمانوں پر آیا۔ وہ حاکموں کے غیظ و غضب کا نشانہ بنے۔ اُن گنت بے گناہوں کو پھانسی دے دی گئی۔ ہزاروں کو ملازمت سے برطرف کر دیا گیا اور نہ جانے کتنوں کی جائیدادیں ضبط کر لی گئیں۔ سرسید کو اندیشہ تھا کہ مسلمان آزادی کی تحریک میں حصہ لیں گے تو جو شیلی طبیعت رکھنے کے سبب پھر پیش پیش رہیں گے اور ظالم حکمران کے ہاتھوں پہلے سے زیادہ برباد ہوں گے۔

کانگریس میں شرکت کا مسئلہ سامنے آیا تو سرسید پہلے تو تقریباً دو سال تک خاموش رہے اور آخر کار مسلمانوں کو کانگریس سے دور رہنے کا مشورہ دیا۔ جواہر لال نہرو نے سرسید کے اس فیصلے کو بالکل حق بجانب قرار دیا ہے اور لکھا ہے کہ سرسید کی یہ رائے کہ مسلمانوں کو پہلے اپنی تمام قوتیں تعلیم حاصل کرنے پر صرف کر دینی چاہئیں بالکل درست تھا۔

جلد ہی وہ زمانہ آگیا جب تعلیم حاصل کرنے کے بعد نئی نسل نے ہندوستان کی سیاست میں پُر جوش حصہ لیا اور جنگ آزادی میں نمایاں کارنامے انجام دیے۔ ہندوستان کی مکمل آزادی کا پہلا ریزولیشن پیش کرنے والا علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کا ہی ایک فرزند حضرت موبانی تھا۔

۳۔ مذہب کے سلسلے میں سرسید نے جو کچھ لکھا اس سے مسلمانوں میں بڑی برہمی پیدا ہوئی۔ سرسید کے زمانے میں ہر طرف سائنس کا چرچا ہونے لگا تھا۔ جو چیز سائنس کی کسوٹی پر پوری نہ اترے اسے رد کر دیا جاتا تھا۔ اس لیے سرسید نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ مذہب اسلام کی کوئی بات سائنس کے خلاف نہیں۔

سرسید دراصل ایک مصلح تھے اور مذہبی معاملات میں دخل دینا نہیں چاہتے تھے مگر ان کی مشکل یہ تھی کہ جب وہ مسلمانوں سے کسی کام کے کرنے کو کہتے تھے تو جواب ملتا تھا کہ مذہب کی رو سے یہ گناہ ہے اور جب کسی کام کو منع کرتے تھے تو کہا جاتا تھا کہ مذہباً ثواب ہے۔ آخر کار سرسید کو مجبوراً یہ بتانا پڑا کہ تم جس چیز کو مذہب سمجھتے ہو وہ دراصل مذہب ہے ہی نہیں۔

۴۔ اردو ادب میں بے شمار خامیاں تھیں جنہیں سرسید نے دور کیا۔ اردو شعروادب کی اصلاح سرسید کا بہت بڑا کارنامہ ہے۔ یہ سرسید کی کوششوں کا ہی نتیجہ تھا کہ دیکھتے ہی دیکھتے اردو ادب کی دنیا بدل گئی۔

اردو نثر میں اس وقت بقول سرسید لفاظی، عبارت آرائی، جھوٹ اور مبالغے کے سوا کچھ بھی نہ تھا۔ سرسید خود نثر نگار تھے۔ انہوں نے بہت سی کتابیں لکھیں، رسالے تصنیف کیے، اخباروں اور رسالوں میں مضمون لکھے۔ مدعا نگاری پر زور دیا اور عبارت آرائی کو رد کیا۔ میرامن اور غالب نے سادہ نگاری کی جو روایت قائم کی تھی اسے آگے بڑھایا۔ انہوں نے ادب، مذہب، سیاست، تعلیم، معاشرت، اقتصادیات جیسے مختلف موضوعات پر قلم اٹھایا۔ سادہ، مدلل اور واضح انداز میں اظہار خیال کیا اور جدید اردو نثر کی بنیاد ڈال دی۔ انہوں نے خود بہت کچھ لکھا اپنے رفیقوں سے لکھوایا اور اردو نثر کے دامن کو وسعت دی۔

تہذیب الاخلاق سرسید کا جاری کیا ہوا ایک ایسا رسالہ تھا جس نے نہ صرف اچھی عادتوں، اچھے رہن سہن اور اخلاق کی تعلیم دی بلکہ اس کے ذریعے اردو نثر کو بہت ترقی ہوئی۔ سیدھی سادی نثر لکھنے کو رواج دینے میں اس رسالے کا بڑا ہاتھ ہے۔

انگلستان میں قیام کے دوران سرسید نے دیکھا تھا کہ جب انگلستان کی حالت

ہندوستان کی طرح خراب و خستہ تھی تو وہاں تہذیب اور اخلاق کے دو پیغمبروں ایڈ۔سن اور اسٹیل نے سوشل رفاہی مرکز کی حیثیت سے یکے بعد دیگرے ”ٹیلر“ اور ”اسپیکٹسٹر“ دو رسالے جاری کیے۔ انھوں نے انگلستان کی کاپیا پلٹ دی اور سماجی خرابیوں کو جڑ سے اکھاڑ پھینکا۔ اسی وقت سرسید نے طے کر لیا تھا کہ ہندوستان واپس آکر وہ بھی ایسا ہی ایک رسالہ نکالیں گے اور یہ انھوں نے کر دکھایا۔

اردو شاعری کی حالت اردو نثر سے زیادہ بدتر تھی۔ قصیدے اور غزل کے سوا شاعری میں اور کوئی چیز قابل ذکر نہ تھی۔ قصیدہ جھوٹی خوشامد سے لبریز تھا اور غزل عشقیہ مضامین کے دائرے سے باہر قدم نہ رکھتی تھی۔ سرسید شاعری کو بامقصد بنانا چاہتے تھے۔ انھوں نے بار بار کہا کہ شاعری سے بڑے بڑے کام لیے جاسکتے ہیں اور تاریخ گواہ ہے کہ لیے گئے ہیں۔ انھوں نے اور ان کی پیروی میں مولانا حالی نے شاعری کی اصلاح کے لیے مضامین لکھے۔

نثر کی اصلاح تو خود سرسید نے نثر کا بہترین نمونہ پیش کر کے کر دی لیکن وہ شاعر نہیں تھے اس لیے صلاح و مشورہ ہی دے سکے۔ ان کی خواہش تھی کہ اردو میں کاش کوئی ایسا شاعر پیدا ہو جو مسلمانوں کو بیدار کرنے کے لیے نظم لکھے۔ ان کی یہ خواہش پوری ہوئی اور مولانا حالی نے ”مسدس مدو جزر اسلام“ لکھی جسے سرسید اپنی نجات کا ذریعہ سمجھتے تھے۔ آگے چل کر اقبال نے شاعری سے قوم کو بیدار کرنے کا کام لیا اور سرسید کے خواب کو پورا کر دیا۔ یقین کیجیے اگر سرسید نہ ہوتے تو حالی نہ ہوتے اور حالی نہ ہوتے تو اقبال نہ ہوتے۔

۵۔ اصلاح معاشرت کو سرسید کے اصلاحی پروگرام میں مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ ایسا کوئی عیب نہ تھا جو ہم میں نہ پایا جاتا ہو۔ جمالت تھی تو وہ اس پائے

کی کہ اندھیرے گڑھے میں پڑے تھے اور اس سے باہر نکلنے کی تدبیر نہ کرتے تھے۔ کابل تھے تو اس درجے کے کہ ہاتھ پاؤں ہلانا گناہ سمجھتے تھے۔ کھانے کا انداز گھناؤنا، بات چیت کا ڈھنگ قابل نفیس۔ خوشامد پسندی، ظاہر داری، تعصب، ریاکاری، بری بیہودہ رسموں کا رواج۔ کون سا عیب تھا جو ہم میں موجود نہ تھا۔ سرسید نے ان دکھتی رنگوں پر ہاتھ رکھا۔ برائیوں کو دور کرنے کی تدبیریں کیں اور قوم کو تہذیب و شائستگی کا راستہ دکھایا۔ اس رسالے کی شدت سے مخالفت ہوئی مگر سرسید نے ہمت نہ ہاری۔ آخر کار کامیابی نے ان کے قدم چومے۔

حاصل کلام یہ کہ علی گڑھ تحریک نے مسلمانوں کی زندگی کے ہر گوشے کو منور کر دیا اور اردو اشعر و ادب میں تو جان ڈال دی۔ علی گڑھ تحریک پر روشنی ڈالتے ہوئے پروفیسر نور الحسن نقوی نے کہا ہے :

”ہماری زندگی کا کوئی شعبہ ایسا نہیں جو سرسید اور علی گڑھ تحریک کے احسان سے گراں بار نہ ہو۔ اس تحریک نے بے عملوں کو جہد و عمل کا درس دیا، ماضی کے پرستاروں کو حال کی اہمیت سے آشنا کیا، تنگ نظروں کو وسعت نظر عطا کی، بزرگوں کے کارناموں پر فخر کرنے والوں کو اپنی ذات میں خوبیاں پیدا کرنے پر آمادہ کیا، مشرق کے پجاریوں کو مغرب کے کارناموں سے روشناس کیا، دنیا کو بے حقیقت جاننے والوں کو دنیا میں نیکی کمانے اور آخرت کے لیے توشہ جمع کرنے کا راستہ دکھایا۔ اس عظیم الشان تحریک نے سوتوں کو جگایا اور مردوں میں جان ڈالی۔ مختصر یہ کہ سرسید اور علی گڑھ تحریک نے ہندوستانی مسلمانوں کو زندہ قوموں کی طرح زندگی گزارنے اور سر بلند ہو کر جینے کا سلیقہ سکھایا۔“

☆☆☆☆☆☆

ترقی پسند تحریک

اردو ادب اور خاص طور پر اردو نثر علی گڑھ تحریک کے بعد ترقی پسند تحریک کے احسان سے بے حد گراں بار ہے۔ علی گڑھ تحریک نے ہمارے اہل قلم کو خواب غفلت سے بیدار کیا، اپنے ادب کی خامیوں سے باخبر کیا اور مغربی ادب کے پھیلائے ہوئے اُجالے کے سہارے اس کارواں کو آگے بڑھنے کا راستہ دکھایا۔ ترقی پسند تحریک نے جو خدمت انجام دی وہ بھی کسی طرح اس سے کم نہیں۔ اس نے محنت کش انسان کو ادب کا ہیرو بنایا اور شہزادے کے سر سے تاج اتار کے اس کے سر پر سجادیا۔ یہ اس تحریک کا ہی تو کمال تھا کہ ہمارے ادب میں کھیتوں اور کھلیانوں کی سوندھی سوندھی خوشبو بس گئی اور کسان اور مزدور کا پسینہ اس کی طراوت کا سامان بن گیا۔ آئیے اس تحریک کو تاریخ عالم کے پس منظر میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کریں۔

کارل مارکس ایک مشہور جرمن مفکر تھے۔ انھوں نے سرمایہ و محنت کے مسائل پر غور کیا اور اپنے افکار اپنی معرکہ آرا تصنیف ”سرمایہ“ میں پیش کیے۔ انھوں نے سرمایہ دار کو ظالم اور مزدور کو مظلوم قرار دیا کیونکہ محنت کش یعنی مزدور کو سرمایہ دار پیداوار میں اس کا حصہ نہیں دیتا حالانکہ پیداوار میں اس کی محنت کو سرمایے سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ کارل مارکس کے نزدیک دولت کی یہ غیر مساوی یعنی نابرابر تقسیم ہی دنیا کی ساری خرابیوں کی جڑ ہے۔

لینن ایک بلند حوصلہ روسی رہنما تھے۔ انھوں نے محنت کشوں کی رہنمائی کا حق ادا کیا۔ اس زمانے میں روسی بادشاہ زار کی زیادتیاں انتہا کو پہنچ چکی تھیں۔ اس لیے وہاں کارل مارکس کے افکار کا گہرا اثر ہوا۔ لینن اور پلینخوف خاص طور پر ان سے

متاثر ہوئے۔ آخر کار محنت کشوں نے متحد ہو کر ۱۹۱۷ء میں زار روس کی قوت کو شکست دے دی اور حکومت کی باگ ڈور خود سنبھال لی۔ حکمران جماعت کا نیا نام ”روسی کمیونسٹ پارٹی“ قرار پایا۔ اس انقلاب نے ساری دنیا پر یہ حقیقت روشن کر دی کہ مشقت کرنے والے فولادی ہاتھ ایک ساتھ اٹھ کھڑے ہوں تو ظالموں کی مضبوط سے مضبوط حکومت بھی ان کے آگے ٹھہر نہیں سکتی۔ ۱۹۳۳ء میں ہٹلر کے آمرانہ رویے نے دنیا بھر کے دانش وروں اور ادیبوں کو جو عام لوگوں کی بہ نسبت زیادہ حساس ہوتے ہیں، یہ سوچنے پر مجبور کر دیا کہ اب مظلوموں کی حمایت میں اٹھ کھڑے ہونے کا وقت آگیا ہے۔

اس زمانے میں کچھ دردمند ہندوستانی نوجوان لندن میں زیر تعلیم تھے۔ ان میں سے چند کے نام یہ ہیں : سجاد ظہیر، ملک راج آنند، جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا اور محمد دین تاشیر۔ انھوں نے بار بار مل کر غور کیا کہ ان حالات میں ہندوستان کے ادیب اور دانش ور کس طرح اپنا فرض پورا کر سکتے ہیں۔ انھوں نے لندن میں ہم خیال دوستوں کو متحد کیا۔

انجمن ترقی پسند مصنفین کے نام سے لندن میں ایک انجمن قائم ہوئی۔ اس کی طرف سے ایک اعلان نامہ بھی شائع کیا گیا جس میں کہا گیا کہ اب پرانے خیالات کی جڑیں ہل رہی ہیں اور ایک نیا سماج جنم لے رہا ہے۔ ایسے میں ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ اس تبدیلی کو اپنی تحریروں کے ذریعے اُجاگر کریں اور ملک کو ترقی کے راستے پر لگانے میں مدد دیں۔ ادب کو عوام کے نزدیک لائیں، اس میں حقیقت کا رنگ بھریں۔ اسی کو ہم ترقی پسندی کہتے ہیں۔

یہ اعلان نامہ ہندوستان کے بہت سے تعلیم یافتہ لوگوں کو بھیجا گیا اور ان سے درخواست کی گئی کہ اسے ملک میں عام کریں۔ اسی سال سجاد ظہیر بھی تعلیم مکمل کر کے ہندوستان لوٹ آئے جس سے انجمن کی سرگرمیاں اور بھی تیز ہو گئیں۔ الہ

آبادیونی ورٹی میں احمد علی انگریزی کے لکچرار تھے۔ ان کا گھرا انجمن کا دفتر بن گیا۔
ادھر حیدر آباد میں سبط حسن اور بنگال میں ہیرن مکرچی ادب کی اس ترقی پسند تحریک
کو فروغ دینے میں مصروف ہو گئے۔

ڈاکٹر تارا چند نے ہندوستانی اکادمی الہ آباد کی طرف سے اردو ہندی کے
ادبوں کی ایک کانفرنس بلوائی جس میں ترقی پسند مصنفوں کی انجمن کا تعارف کرایا
گیا۔ اس کانفرنس میں پریم چند، مولوی عبدالحق، جوش ملیح آبادی اور دوسرے بلند
پایہ ادیب اور شاعر موجود تھے۔ مناسب سمجھا گیا کہ انجمن کے اعلان نامے پر مختلف
زبانوں کے عالموں اور ادبوں کے دستخط کرائے جائیں۔ لوگوں نے بخوشی اس پر
دستخط کر دیے جس سے انجمن کو تقویت حاصل ہوئی۔

۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں انجمن کی ایک نکل ہند کانفرنس ہوئی۔ پریم چند نے
خطبہ صدارت پیش کیا۔ مولانا حسرت موہانی، کملا دیوی چٹوپادھیائے اور دیگر اہل
علم نے تقریریں کیں۔ سجاد ظہیر انجمن کے سکریٹری مقرر ہوئے۔ اس کانفرنس میں
انجمن کے دستور اساسی کو منظوری دی گئی۔ اس کے بعد ملک میں جابجا انجمن کے
جلسے اور کانفرنسیں ہوتی رہیں اور ترقی پسندوں کا یہ کارواں قدم سے قدم ملا کر اپنی
منزل کی طرف بڑھنے لگا۔ کرشن چندر، منٹو، بیدی، عصمت، حیات اللہ انصاری،
اوپندر ناتھ اشک، بلونت سنگھ وغیرہ اس تحریک کے زیر اثر افسانے لکھتے رہے۔
مجاز، جذبی، اختر انصاری، فراق، فیض، مخدوم، سردار جعفری، مجروح، کیفی، احمد ندیم
قاسمی، اختر الایمان، ساحر لدھیانوی اور پرویز شامی وغیرہ انجمن ترقی پسند تحریک کے
پرچم تلے شاعری کر رہے تھے۔ میراجی اور ن۔م۔ راشد بھی کچھ دنوں انجمن کے
ہم نوا رہے پھر کنارہ کش ہو گئے۔ سجاد ظہیر، اختر حسین رائے پوری، مجنوں
گور کھپوری، ڈاکٹر عبدالعلیم، آل احمد سرور، احتشام حسین، عزیز احمد، ممتاز حسین
جیسے نقادوں نے تنقیدی مضامین کے ذریعے تحریک کے خدوخال نمایاں کرنے کی
اہم ذمہ داری قبول کی۔ احمد ندیم قاسمی، سردار جعفری، فراق اور فیض تخلیق کار

تھے مگر انھوں نے بھی تنقید نگاری کی طرف توجہ کی۔

ترقی پسند ادب کے ضابطے اور اصول متعین کیے گئے۔ خلیل الرحمن اعظمی نے اپنی کتاب ”اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک“ میں ان اصولوں کی وضاحت کی ہے جن کا خلاصہ درج ذیل ہے :

۱۔ ادب۔ ایک آلہ کار : ترقی پسندوں نے بار بار اور واضح طور پر اعلان کیا کہ ادب کو جماعت کا خدمت گزار ہونا چاہیے اور اس سے زندگی کو سنوارنے میں مدد ملی جانی چاہیے۔

۲۔ ادب۔ عوام کے لیے : ادب کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ اس سے زیادہ سے زیادہ لوگوں بلکہ صاف لفظوں میں یوں کہنا چاہیے کہ عوام کو فائدہ پہنچے۔ ترقی پسند ادیب اس پر ہمیشہ زور دیتے رہے کہ ان کا ادب عوامی ادب ہے۔

۳۔ ادیب۔ جانبدار : ترقی پسند ادب کی بنیاد اس پر ہے کہ ظلم و نا انصافی کی اس دنیا میں ادیب غیر جانبدار نہیں رہ سکتا۔ وہ ایک حساس، درد مند دل رکھتا ہے اور محنت کشوں کا ساتھ دینے پر مجبور ہے۔

۴۔ ترقی پسندی اور اشتراکیت : ترقی پسندوں نے کبھی اسے چھپانے کی کوشش نہیں کی کہ وہ اشتراکی (Communist) ہیں۔ سجاد ظہیر نے کہا تھا کہ سرمایہ داری نظام جس نے دنیا کو برباد کر رکھا ہے، اشتراکیت کے ذریعے ہی ختم کیا جاسکتا ہے۔

۵۔ ادب اور سیاست : ترقی پسندوں نے کہا کہ آج ادب کو سیاست سے علاحدہ نہیں رکھا جاسکتا۔ جو ادب سیاست میں حصہ لیتا ہے اس پر لوگ نعرہ بازی کا الزام لگاتے ہیں اور اسے پروپیگنڈہ بتاتے

ہیں۔ اس سے ڈرنا نہیں چاہیے۔

۶۔ سیاست میں عملی حصہ : یہ بھی کہا گیا کہ صرف قلمی خدمت

کر کے ادیب اپنی ذمہ داری سے بسکدوش نہیں ہو جاتا۔ اسے

مزدوروں اور کسانوں کے ساتھ مل جل کر رہنا چاہیے اور ان کی

حمایت کی جو تحریکیں چلیں ان میں عملی حصہ لینا چاہیے

۷۔ ادب اجتماعی زندگی کا ترجمان : کہا گیا کہ ادیب کوئی جوگی

نہیں، سماج کا ایک فرد ہے اور ادب اس کی ذاتی ملکیت نہیں۔ اس

لیے یہاں انفرادیت کی گنجائش نہیں۔ ادب میں اجتماعی زندگی کی

تصویر نظر آنی چاہیے۔

۸۔ پیغام زیادہ اہم ہے : ادب کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ مواد اور

ہیئت۔ مواد سے مراد ہے وہ بات جو کہی جا رہی ہے اور ہیئت سے مراد

ہے اس بات کے کہنے کا انداز۔ اعتدال پسندوں نے مواد اور ہیئت

دونوں کو اہمیت دی لیکن بعض نے یہ بھی کہا کہ ادب میں سجاوٹ غیر

ضروری ہے اور ادب کے فنی تقاضے اتنے اہم نہیں جتنی ادب کی

مقصدیت۔

اس تحریک کا بڑا فائدہ یہ ہوا کہ شاعر و ادیب موضوع اور مواد کی طرف زیادہ

توجہ کرنے لگے۔ ادب کو فروغ ہوا کیونکہ اب لکھنے کے لیے ایک اہم محرک ہاتھ

آگیا تھا۔ شاعری، افسانہ، ناول، ڈراما۔۔۔ تمام اصناف پر ترقی پسند تحریک اثر انداز

ہوئی۔

رفتہ رفتہ ترقی پسند تحریک میں شدت پیدا ہوتی گئی۔ بعض لوگوں نے اشتراکی

خیالات کے پرچار کو ہی ادب سمجھ لیا۔ ناپختہ ذہن رکھنے والے نوجوان شاعر اور

ادیب اپنی تحریروں سے ملک میں انقلاب لانے کے خواب دیکھنے لگے اور اس جوش

میں اتنے بے خود ہو گئے کہ ان کا ادب ادب نہیں رہا اور محض پروپیگنڈا یا نعرہ بازی

بن کر رہ گیا۔ ادب میں انگارے، شعلے، آگ، چنگاری، شرارے، طوفان، بغاوت، خون جیسے آتشیں لفظوں کا استعمال بہت عام ہو گیا۔ بعض اہم ادیبوں کو یہ صورت حال ناگوار ہوئی اور وہ اس تحریک سے ہی بیزار ہو گئے۔ اثر لکھنؤی، رشید احمد صدیقی، کلیم الدین احمد وغیرہ نے اس شدت پسندی کے خلاف آواز اٹھائی۔ میراجی اور ن۔ م۔ راشد تو پہلے ہی ترقی پسند تحریک سے الگ ہو چکے تھے، منٹو، قرۃ العین حیدر، خواجہ احمد عباس، اختر الایمان بھی معتب قرار دیے گئے اور ۱۹۵۳ء تک پہنچتے پہنچتے اس تنظیم کا شیرازہ بکھرنے لگا اور ۱۹۵۶ء میں تو بعض صاحب نظر یہاں تک کہہ اٹھے کہ ترقی پسند تحریک اپنا کام پورا کر چکی اب اسے ختم ہو جانا چاہیے۔

ترقی پسند تحریک کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ اس نے اردو ادب کے دامن کو وسیع کیا، خیال و خواب کی دنیا سے نکل کر سنگلاخ حقیقتوں کی دنیا میں سانس لینا سکھایا، شعرو ادب کو بے فکروں اور امیروں کے ڈرائنگ روم سے نکال کر کھیت، کھلیان، فیکٹری تک پہنچایا۔ ابھی تک ادب کو اعلا اور متوسط طبقے کی جاگیر سمجھا جاتا تھا۔ ترقی پسند تحریک کے طفیل عام انسان کی رسائی ادب تک ہو گئی۔

شعرو ادب کے دامن کو وسیع کرنے کی کوشش تو علی گڑھ تحریک کے وجود میں آنے کے ساتھ ہی شروع ہو گئی تھی۔ اب اس وسعت میں مزید اضافہ ہوا۔ علی گڑھ تحریک نے پہلے ہی ثابت کر دیا تھا کہ ادب بیکاروں کا مشغلہ اور وقت گزاری کا ذریعہ نہیں، اس کے ذریعے زندگی کو سنوارا اور بہتر بنایا جاسکتا ہے۔ ترقی پسند تحریک نے بڑے پیمانے پر یہ کام کیا۔ نتیجہ یہ کہ دیکھتے ہی دیکھتے افسانہ، شاعری اور تنقید تینوں کی دنیا بدل گئی۔ اس تحریک سے پہلے اردو میں یا تو پریم چند کے آدرش وادی افسانے تھے یا پھر سجاد حیدر کے رومانی افسانے۔ بے شک پریم چند کے دو ایک افسانوں میں حقیقت نگاری سے کام لیا گیا تھا جس کی بہترین مثال ”کفن“ ہے لیکن ان کی گنتی نہ ہونے کے برابر ہے۔

اسی زمانے میں کہانیوں کا ایک مجموعہ ”انگارے“ شائع ہوا۔ اس میں سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الطغفر کی کہانیاں شامل تھیں۔ ان کہانیوں میں سماجی مسائل کو بڑی بے باکی کے ساتھ پیش کیا گیا تھا۔ حکومت نے اس مجموعے پر پابندی لگا دی۔ آگے چل کر جن فنکاروں نے افسانے لکھے انھوں نے صاف گوئی اور بے باکی کا سبق ”انگارے“ سے ہی سیکھا۔

ہماری قدیم شاعری میں حسن و عشق کے فرضی افسانوں کے سوا اور کچھ نہیں تھا، علی گڑھ تحریک نے پہلی بار اردو شاعری کو اس محدود دائرے سے باہر نکالنے کی کوشش کی۔ سرسید، حالی اور محمد حسین آزاد کی کوششیں بار آور ضرور ہوئیں مگر اردو شاعری کی کائنات کو یکسر بدل ڈالنے کا کارنامہ آخر کار ترقی پسند تحریک نے انجام دیا۔ پریم چند نے کہا تھا کہ ”ہمیں حسن کا معیار بدلنا ہو گا۔“ اس تحریک کے زیر اثر یہ معیار بدلا۔ حسینوں کے لب و رخسار کے بجائے مزدور کے پسینے کی مہک اور کھیتوں کی بھینی خوشبو کو سراہا جانے لگا۔ تنقید کی ذمہ داری کچھ اور زیادہ تھی جسے اس نے بحسن و خوبی انجام دیا۔ اس نے شعروادب کی پرکھ کے لیے نئی کسوٹی پیش کی اور ترقی پسند ادب کی تحسین کا راستہ ہموار کیا۔

مختصر یہ کہ ترقی پسند تحریک کی بدولت اردو ادب کے موضوعات کو وسعت حاصل ہوئی اور بیان کے مختلف اسالیب وجود میں آئے۔

ترقی پسند تحریک کی خامیاں بھی نظر انداز نہیں کی جاسکتیں۔ ادب کی مقصدیت اور افادیت پر زور تو علی گڑھ تحریک نے بھی دیا تھا لیکن ترقی پسند تحریک نے اسے اور زیادہ اہمیت دی۔ رفتہ رفتہ موضوع اور مواد ہی کو سب کچھ سمجھا جانے لگا اور ادب کی جمالیاتی قدریں نظر انداز کی جانے لگیں۔ عالمی ادب کے پس منظر میں غور کیا جائے تو اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ مارکسی نقادوں نے جمالیاتی قدروں یعنی ادب کی دلکشی و رعنائی کو ہمیشہ مناسب حد تک اہمیت دی لیکن اکثر ترقی پسند

ادیب کیونرم کے پرچار کو ہی سب کچھ سمجھنے لگے۔ حسن کاری کی ادب میں کوئی اہمیت نہیں رہ گئی۔ انقلاب کی دعوت اس طرح دی جانے لگی جیسے ادب تخلیق نہ کیا جارہا ہو، شاعری نہ کی جارہی ہو محض نعرے لگائے جارہے ہوں۔ نمونے کے طور پر ملاحظہ ہوں دو شعر :

دقت ہے آؤ دو عالم کو دگر گوں کر دیں
 قلب گیتی میں تباہی کے شرارے بھر دیں
 مخدوم : موت کا گیت
 مرے ہونٹوں پہ نغمے کانپتے ہیں دل کے تاروں کے
 میں ہولی کھیلتا ہوں خون سے سرمایہ داروں کے
 سردار جعفری : جوانی

اس کے باوجود تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ ترقی پسند تحریک نے اردو ادب کو بہت کچھ دیا۔ ایسی تخلیقات کچھ کم نہیں جن میں بیداری کا پیغام بھی ہے اور اعلا درجے کی حسن کاری بھی۔ اس کی دو مثالیں ملاحظہ فرمائیے :

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
 جہاں تک یہ ستم کی سیاہ رات چلے
 مجروح
 وہ تیرگی ہے کہ اکثر خیال آتا ہے
 مرے فلک پہ کوئی آفتاب ہے کہ نہیں
 جذبی

حاصل کلام یہ کہ خامیوں کے باوجود ان خدمات کو فراموش نہیں کیا جاسکتا جو ترقی پسند تحریک نے انجام دیں اور جن کے سبب اردو ادب نئی جہتوں سے روشناس ہوا اور بے شمار لازوال تخلیقات وجود میں آئیں۔ پروفیسر اس احمد سرور سے غیر

جانب دارانہ انداز میں تحریک کا جائزہ لیتے ہوئے فرمایا ہے :

”ترقی پسند ادب نے جس طرح انسان کو زندگی اور ادب کے اسٹیج پر مرکزی جگہ دی ہے، جس طرح عام آدمیوں میں ہیرو کے صفات دیکھے اور دکھائے ہیں، جس طرح طبقاتی اور سماجی خلیجوں کو کم کیا ہے، جس طرح اصلاح بغاوت اور انقلاب کے لیے ولولہ پیدا کیا ہے، جس طرح ماضی پرستی کے بجائے ماضی کو عقل کی عینک سے دیکھنا سکھایا ہے، جس طرح ہیرو پرستی کم کی ہے، جس طرح ادب کی زبان کو سائنس اور دوسرے علوم کی غذا سے تقویت پہنچائی ہے، جس طرح لوگوں نے اپنی پرانی مصیبت پر قناعت کرنے کے بجائے ایک نئی مسرت کو لبیک کہنے کا جذبہ بیدار کیا ہے، جس طرح زبان کو چند مخصوص لوگوں کا کھلونا بنانے کے بجائے سب کے دل کا آئینہ بنایا ہے، جس طرح اس نے سلانے یا رلانے کے بجائے دگانے کا اور بادہ و ساغر کے بجائے تلواریں کا کام لیا ہے، جس طرح تنقیدی شعور کو ابھارا ہے اور تخلیقی جوہر کی تربیت و تہذیب کا کام اپنے ذمے لیا ہے اس سے اس کی کامیابی اور بڑائی ظاہر ہوتی ہے۔ ادب کی دنیا میں نئی راہوں، تجربوں اور دریافتوں کی بڑی اہمیت ہے۔ نئے راستوں میں لوگ بھٹکتے بھی ہیں لیکن ان ہی لغزشوں سے راستے کی آبرو قائم ہے۔“

☆ ☆ ☆ ☆ ☆

جدیدیت کی تحریک

زندگی کا کارواں ہر دم آگے بڑھتا رہتا ہے اور اس کی نظر کے سامنے نئے افق نمودار ہوتے رہتے ہیں جن کی آب و تاب اسے اپنی طرف متوجہ کرتی ہے۔ کوئی پیچھے کی طرف مڑ کر دیکھے تو دور گھپ اندھیرا نظر آتا ہے۔ پیچھے چھوٹی ہوئی منزلیں کیسی ہی کیوں نہ ہوں انسان کو ہوتی بہت عزیز ہیں۔ اب لامحالہ ایک ہی صورت رہ جاتی ہے۔ ماضی کی تھوڑی بہت دل پسند متاع کو سینے سے لگا کر اور نئے افق سے تھوڑا سا اجالا مانگ کر اس کی روشنی میں نئی منزل کی طرف قدم بڑھایا جائے۔ اسی کا نام جدیدیت ہے۔ گویا ادب میں جدیدیت کا مفہوم یہ ہوا کہ شاعر و ادیب روایت سے کچھ پسندیدہ عناصر چن لے اور انھیں حال کے تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرے۔ روایت کا جو حصہ وقت کے نئے سانچے میں نہ ڈھل سکے اسے موڑنے یا پھر توڑنے کی صلاحیت جس فنکار میں ہو وہی سچا فن کار کہلانے کا مستحق ہے۔

ہمارے شعروادب نے انقلاب روس اور اس کے بعد کی عالم گیر ادبی فضا سے متاثر ہو کر فرسودہ و پامال مضامین کو خیرباد کہا، نئے موضوعات کو اپنایا اور اسے ترقی پسندی کا نام دیا تو درحقیقت یہ بھی جدیدیت تھی۔ اور جب ترقی پسندی کے محدود دائرے سے نکل کر اس نے کھلی فضا میں سانس لینا چاہا تو یہ بھی جدیدیت کہلائی۔ دراصل سچا شاعر و ادیب لکیر کا فقیر نہیں ہوتا۔ وہ ایک آزاد پنچھی ہے جو ہر لحظہ نئے جہانوں کی سیر کا آرزو مند رہتا ہے۔ نامناسب بندشوں کو وہ برداشت نہیں کر سکتا۔ مجنوں گور کھپوری کے الفاظ میں جب اشتراکیوں نے ادیبوں کو لال وردی پہنادی چاہی تو انھوں نے ترقی پسندی کے جوئے کو ہی اپنے کاندھوں سے اتار پھینکا۔ اس طرح ہمارے ادب میں جدیدیت کی تحریک نے جنم لیا۔

اس میں شک نہیں کہ جدیدیت نے ہمارے ادب میں ایک تحریک کی شکل

بیسویں صدی کی ایک چوتھائی گزرنے کے بعد اختیار کی لیکن اس کی داغ بیل بہت پہلے اسی وقت پڑ گئی تھی جب سرسید نے مغربی ادب کو مشعل راہ بنانے کا مشورہ دیا تھا۔ سرسید کے ادبی افکار کو مولانا حالی نے اپنایا اور تحریروں کے ذریعے انھیں عام کرنے کی کوشش کی۔ اس کے بعد ہمارے ادبی افق پر اقبال نمودار ہوتے ہیں۔ روایت سے رشتہ استوار رکھنے کے باوجود انھوں نے مغرب کے تازہ ترین مگر منتخب افکار کو جزو ذہن بنایا اور آزادی فکر و نظر کی وہ مثال پیش کی جو جدیدیت کا خاصہ ہے۔

جدیدیت کا باقاعدہ آغاز دراصل بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں اُس وقت ہوا جب عظمت اللہ، نیاز، یلدرم اور ان کے بعد میراجی، راشد، تصدق حسین خالد جیسے ادیبوں نے ادب کے بدلے ہوئے تیور، منفرد لہجے اور ایک نئے ذہنی رویے سے اردو قارئین کو روشناس کیا۔ ”انگارے“ کی اشاعت نے اس رجحان کو اور تقویت پہنچائی۔ اس میں شامل افسانے ہندوستانی سماج کے اذیت ناک پہلوؤں پر وار کرتے نظر آتے ہیں مگر یہ کوئی ایسا قدم نہ تھا جس سے ملک میں انقلاب آجاتا۔ پھر بھی حکومتِ وقت نے اسے ضبط کر لیا اور اشاعت پر پابندی لگا دی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ترقی پسند تحریک اپنے عروج پر تھی۔ اس تحریک کے پرچم تلے جو شاعر و ادیب جمع تھے ان کا مزاج بے لچک اور ذہن شدت پسند ہو گیا تھا۔ اشتراکیت کا پرچار ہی ان کے نزدیک سب کچھ تھا۔ سرخ سویرے پر ان کی نظریں مرکوز تھیں۔ اس میں تو کوئی حرج نہیں لیکن قابل اعتراض بات یہ تھی کہ ادب نعرہ بازی بن گیا تھا اور شعر و ادب کی جمالیاتی قدریں نظر انداز ہو گئی تھیں۔ اس صورتِ حال کے خلاف شاعروں اور ادیبوں کا ردِ عمل بالکل فطری بات تھی۔ چنانچہ جدیدیت کی تحریک جس کی داغ بیل بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں پڑ چکی تھی اب نئے سرے سے منظم ہوئی۔

ترقی پسند تحریک کا زوال جدیدیت کی تحریک کے فروغ کا باعث ہوا۔ دراصل ترقی پسند ادب نے انداز و اسلوب بیان کو نظر انداز کر کے موضوع و مواد کو بہت زیادہ اہمیت دی۔ اس کے علاوہ فرد اور سماج کے رشتے پر اتنا زور دیا کہ فرد پس پشت جا پڑا۔ وہ زمانہ جب ترقی پسند تحریک اور جدیدیت کے درمیان ٹکراؤ ہوا ملک میں سیاسی اُتھل پتھل کا زمانہ تھا۔ ترقی پسند تحریک نے اپنی توجہ سیاسی منظر نامے پر مرکوز کر دی جبکہ جدیدیت نے اسے نظر انداز کیا اور فرد اپنی ذات کے خول میں سمٹ کر رہ گیا۔

قنوطیت، احساس محرومی، احساس تنہائی، سماج سے بے تعلق ہو جانے اور اپنی ذات میں کھو جانے کا لازمی نتیجہ ہے۔ انسان کو جب یہ احساس ہو جاتا ہے کہ کوئی اس کا مونس و غم گسار نہیں، کوئی اس کے دکھ درد میں شریک نہیں، کوئی اسے تسلی دینے والا نہیں تو وہ مایوسی کا شکار ہو جاتا ہے۔ جدیدیت کی تحریک سے وابستہ فن کاروں کے ساتھ بھی یہی صورت پیش آئی۔ اس وقت ہندوستان ہی کیا ساری دنیا میں حالات تو مایوس کن تھے ہی لیکن جدیدیت کے مبلغوں نے ایسے اور ہوا دی۔ انھوں نے فن کار کو ترغیب دلائی کہ دنیا کو تمھاری پروا نہیں تو تمھیں کسی کی فکر کیوں ہو، تمھارا قلم سماج کا غلام کیوں ہو۔ تمھیں لکھنا ہے تو اپنے لیے لکھو۔ قاری کی پسند ناپسند سے بے نیاز ہو جاؤ۔ کوئی تمھاری بات نہیں سنتا یا نہیں سمجھتا تو تمھیں اس کا غم کیوں ہو۔ اس طرح سماج سے ادب کا رشتہ منقطع ہو گیا۔

انفرادیت پر جدیدیت نے بہت زور دیا۔ فرد کی آزادی اس کے نزدیک بے حد اہم تھی۔ یہ ایک طرح کا ردِ عمل تھا کیونکہ آزادی کی جدوجہد، مغربی سامراج کے مظالم اور ان سے نجات کی کوشش، سرمایہ داری کی لعنتیں، سوشلزم کی برکتیں اور دوسرے عالمی مسائل پر ترقی پسند تحریک نے اپنی نظریں جمائے رکھیں۔ اس کے

برعکس جدیدیت نے ان کو اہمیت نہیں دی۔ فن کار نے باہر کی دنیا سے اپنا رشتہ توڑ لیا اور اپنے دل کی دنیا میں کھوکھلے رہ گیا۔ غرض یہ کہ جدیدیت کی تحریک نے فرد کو، اس کی ذہنی کیفیتوں کو، اس کے شعور اور لاشعور کو اہمیت دی۔ اہمیت دینا تو درست تھا۔ شکایت صرف یہ ہے کہ حد سے زیادہ اہمیت دی اور اجتماعیت کو انفرادیت پر یکسر قربان کر دیا۔

ادب میں ابلاغ کا مسئلہ جدیدیت کے فروغ کے ساتھ ہی اٹھ کھڑا ہوا۔ ترقی پسند تحریک ادب کو ایک اجتماعی اور سماجی عمل ٹھہراتی تھی۔ یہ ذمہ داری شاعر و ادیب کی تھی کہ وہ جو کچھ لکھے عوام کے لیے لکھے۔ گویا اس کی تخلیق عوام کے لیے قابل فہم ہو۔ جب جدیدیت کی تحریک کے زیر اثر شاعر و ادیب اپنی ذات کے حصار میں قید ہو کے رہ گیا تو اس نے قاری و سامع سے اپنا رشتہ توڑ لیا۔ اس نے کہا کہ وہ کسی اور کے لیے نہیں لکھتا اپنی ذات کے لیے لکھتا ہے۔ اس لیے اسے قاری سے کیا غرض اور اسے کیا فکر کہ جو کچھ اس نے کہا ہے کوئی اسے سمجھتا ہے یا نہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جدید شاعری اور جدید افسانہ چیتاں بن کے رہ گئے۔ وہ فن کار جن کو زبان و بیان پر قدرت نہیں تھی ان کی بن آئی۔ وہ اگر بے سوچے سمجھے لفظوں کو جوڑ دیں تو رسالے یہ سمجھ کر ان کی تخلیقات کو اپنے صفحات میں جگہ دیتے تھے کہ یہ جدید فن کار ہیں۔ ان کی تخلیقات میں یقیناً کچھ نہ کچھ معنی مضمر ہوں گے۔ بہر حال یہ صورت زیادہ زیادہ دنوں برقرار نہیں رہی۔ ان جھوٹے فن کاروں کو تیز نظر رکھنے والوں نے آخر کار پہچان ہی لیا۔

بہروپیوں کو خارج کرنے کے بعد جو کچھ بچ رہا وہ ان سچے فن کاروں کا کارواں تھا جنہوں نے ترقی پسند تحریک کی زور زبردستی کے خلاف آواز اٹھائی، ادب کو پروپیگنڈہ بنانے سے انکار کر دیا، اعلا درجے کا ادب تخلیق کیا اور ایک نئی منزل کی طرف اپنا سفر جاری رکھا۔ ان میں شاعر بھی تھے، نکلش نگار بھی اور وہ نقاد بھی جو

اپنی تحریروں سے ان کے راستے میں اُجالا کر رہے تھے۔

جدید شعرا میں میراجی، راشد، اختر الایمان، مجید امجد، خلیل الرحمن اعظمی، ابن انشا، عمیق حنفی، باقر مہدی، بلراج کوئل، کمار پاشی، افتخار جالب، محمد علوی، شریار اور عادل منصوری کے نام اہم ہیں۔ ان کے کلام میں ایک تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے یہاں نہ تو کلاسیکی انداز کی قافیہ پیمائی ہے، نہ محض عشقیہ واردات، نہ اشتراکیت کا پرچار بلکہ ان کی شاعری ان کے دل سے نکلی ہوئی آواز ہے، لہجہ بھی منفرد ہے۔ اس لیے ان کے کلام میں جذب و کشش زیادہ ہے۔

جدید کہانی روایتی کہانی سے بہت مختلف ہے۔ جدید اور قدیم شاعری میں جتنا فرق ہے، قدیم اور جدید کہانی کا فرق اس سے کہیں زیادہ ہے۔ قارئین جب روایتی کہانی سے اکتا گئے تو اس میں طرح طرح کی تبدیلیاں ہونے لگیں۔ علم نفسیات سے آگہی عام ہوئی۔ شعور کے علاوہ تحت الشعور اور لاشعور کے نہاں خانوں کا سراغ ملا۔ اب تک کردار کو اس کے اقوال و افعال سے پہچانا جاتا تھا۔ اب اس کے ذہنی عمل پر توجہ مرکوز ہوئی۔ مغرب کے اثر سے شعور کی رو سے کام لیا گیا۔ اس کے استعمال نے ماضی، حال، مستقبل کی درمیانی سرحدوں کو توڑ ڈالا۔ اسی زمانے میں یہ محسوس ہوا کہ افکار و احساسات کے اظہار کے لیے لفظوں کا ذخیرہ ناکافی ہے۔ چنانچہ علامتوں کا استعمال عام ہوا اور علامتی کہانیاں لکھی جانے لگیں۔ اس سے بھی تسلی نہ ہوئی تو تجریدی کہانی وجود میں آئی۔ اسے سمجھ پانا ہر ایک کے بس کا نہیں تھا۔ بہت لوگ چیتاں سمجھ کر اس سے بدظن ہو گئے۔ فرانسیسی ادب سے واقف فن کاروں نے فرانسیسی کہانی کی پیروی کرتے ہوئے ”ناکہانی“ کو اردو میں رواج دینے کی کوشش کی۔ پلاٹ، کردار نگاری، وحدت تاثر۔۔۔ مطلب یہ کہ روایتی افسانے کے تمام اجزائے ترکیبی کو بالائے طاق رکھ دیا گیا۔ اس سے کہانی کی کشش

جاتی رہی۔ آخر کاریہ سیلاب گزر گیا اور آہستہ آہستہ کہانی گورکھ دھندے کی بھول
بجلیاں سے نکلی اور اس نے دھرتی پر قدم جمالیے۔

جدید افسانہ نگار دو طرح کے ہیں۔ ایک تو وہ جنہوں نے فیشن کے طور پر
جدیدیت کو اپنایا اور جدید کہلانے کے شوق میں پیچیدہ، گنگلک اور بے سروپا کہانیاں
لکھیں۔ ایسے افسانہ نگاروں نے قارئین کو چونکایا مگر جلد ہی ان کے چہروں سے
نقاب ہٹ گئی اور لوگ ان سے متنفر ہو گئے۔ دوسرے وہ فن کار تھے جنہوں نے
ضرورت کے تحت اور موضوع کے تقاضے سے مجبور ہو کر نئی تکنیک کا سہارا لیا۔
اس سے ابہام ضرور پیدا ہوا لیکن سنجیدہ قاری نے مفہوم کی تہ کو پہنچنا چاہا، کوشش
کر کے معافی کی تہوں کو کھولا اور ان کہانیوں کو سراہا۔

اردو افسانے کا رنگ تو اسی وقت بدلنے لگا تھا جب پریم چند نے ”کفن“ نام
کا افسانہ تخلیق کیا۔ اس سمت میں دو سرا قدم منٹو کا افسانہ ”پھندے“ ہے۔ اس
کے بعد قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، احمد ہمیش، اقبال مجید، سریندر پرکاش، خالدہ
اصغر جیسے اعلا درجے کے افسانہ نگاروں کی تخلیقات وجود میں آئیں۔

نئی تنقید نے جدیدیت کی تحریک کو پروان چڑھانے میں بہت اہم رول ادا کیا۔
جدیدیت کی تحریک کے زیر اثر وجود میں آنے والا ادب کسی نہ کسی حد تک ضرور
ناقابل فہم اور تشریح طلب تھا اس لیے تنقید کے ایک ایسے نظام کی ضرورت تھی جو
ہمدردی کے ساتھ نئی تخلیقات پر غور کرے، ان کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کرے،
ان کے حسن و قبح پر روشنی ڈالے اور قاری کے ذہنی رفیق کا فریضہ ادا کرے۔
پروفیسر آل احمد سرور نے یہ فرض ادا کیا۔ ان کے علاوہ پروفیسر گوپی چند نارنگ،
پروفیسر شمیم حنفی، پروفیسر وہاب اشرفی، باقر مہدی، وارث علوی، پروفیسر ابوالکلام
قاسمی نے جدید ادب کی طرف بطور خاص توجہ کی۔

جدیدیت کی تحریک بہر حال ایک اہم تحریک ہے اور بقول پروفیسر آل احمد
سرور اس بات کی ضرورت ہے کہ جدیدیت کی اندھی پرستش یا اس پرستے اور
سطحی تہرے کے بجائے اس کا معروضی مطالعہ کیا جائے، اس کی خصوصیات متعین
کی جائیں اور ان خصوصیات کی روشنی میں اس کی قدر و قیمت اور ضرورت کو واضح
کیا جائے۔

☆☆☆☆☆

احمد

Personal Library
IHSAN-UL-HAQ
B.S-URDU
0313-9443348

داستان کافن

قصہ کہنا اور قصہ سننا انسان کا پسندیدہ مشغلہ ہے۔ یہ اور بات کہ آج کی تیز رفتار زندگی اس کی مہلت ہی نہیں دیتی۔ کسی زمانے میں دن بھر کا تھکا ہارا انسان رات کو دوستوں کے حلقے میں بیٹھتا اور اپنی کہتا، دوسروں کی سنتا۔ جسے جو یاد ہوتا وہ سناتا اور کوشش کرتا کہ توجہ کا مرکز بنارہے۔ قصے سے زیادہ دلچسپ اور کون سی چیز ہو سکتی تھی۔ اس طرح قصے نے جنم لیا۔ وہ وقت گزر گیا اور رات کی مصروفیتیں بھی پیدا ہو گئیں مگر ایک ایسا طبقہ پھر بھی باقی رہا جسے وقت گزاری کے لیے دلچسپ مشغلوں کی ضرورت تھی۔ بے فکروں کو وقت کاٹنے کے جو مشغل سوچھے، قصہ ان میں سے ایک تھا۔

”اردو کی نثری داستانیں“ کے مصنف پروفیسر گیان چند نے لکھا ہے کہ ”چیمبرس آف انڈیا کے ایک مضمون نگار کے مطابق قصے وہیں زیادہ ترقی کرتے ہیں جہاں لوگ زیادہ کاہل ہوتے ہیں۔ یونان میں قصے اس وقت لکھے گئے جب وہ روم کے زیر نگیں ہو گیا۔ روم کا افسانوی ادب اس وقت وجود میں آیا جب آمر شہنشاہوں نے فرد کی آزادی سلب کر لی۔ انیسویں صدی کی دلی اور لکھنؤ میں کاہلی کا قحط نہ تھا۔“ اس وقت تک قصے کی کوکھ سے داستان جنم لے چکی تھی اور اس کی حیثیت شجاعی رومان کی تھی اور اس میں واقعی انیوں کی ترنگ پوشیدہ تھی۔ بادشاہ، شہزادے، وزیر، امیر، نواب، سلطنت کے عہدیدار سبھی داستان کی زلف گرہ گیر کے اسیر تھے۔ راتوں کو دیر تک داستان سنتے، ہیرو کی فتح و کامرانی پر عیش عیش کرتے۔ بادشاہ سلامت شاید یہ تصور کر لیتے کہ ان کا کوئی جانثار ان کی سرحدوں کو وسیع کرنے کے لیے بہادری کے جوہر دکھا رہا ہے۔ سپہ سالار اس ہیرو کی جگہ خیالوں میں خود کو مہمات سر کرتے دیکھتا۔ اسی طرح خیالوں کی دنیا میں پرواز کرتے کرتے

خواب کی دنیا میں جا پہنچتے۔ عجب نہیں کہ سینوں میں بھی یہی دل خوش کرنے والے منظر نظر آتے ہوں۔ غرض حقیقت کی سفاک دنیا سے فراہ کے بعد داستان ایک اچھی جاے پناہ تھی۔ چنانچہ داستان ترقی کرتی رہی اور اس نے ایک باقاعدہ فن کی حیثیت اختیار کر لی۔

داستان کا فن ان حالات میں نشوونما پا رہا تھا جن کا اوپر ذکر کیا گیا ہے اور آخر کار اس کے خدوخال پوری طرح متعین ہو گئے۔ ایک عرصے تک نثری ادب پر داستان کا تصرف رہا۔ بالآخر یہ طلسم ٹوٹا۔ انسان نے خوابوں اور خیالوں کی دنیا سے نکل کر حقیقت کی دنیا میں قدم رکھا۔ ان داستانوں کو دیکھ کر وہ کچھ شرمایا بھی کہ انھیں دیکھ کر اسے اپنی غفلت، جمالت اور نادانی کا زمانہ یاد آتا تھا مگر یہ داستان بھی اپنی تاریخ ادب کا ایک ورق تھا اور اس کے اپنے تقاضے تھے جن کی شرح ذیل میں کی جاتی ہے۔

طوالت داستان کی اولین شرط تھی۔ داستان کی ضرورت وقت گزاری کے لیے تھی اور خالی وقت بے حساب تھا۔ داستانیں پڑھی نہیں سنی جاتی تھیں۔ رات کے وقت بادشاہ اور امیر اپنی خواب گاہوں میں اور عام لوگ چوک، چوراہے یا کسی مکان میں ویہ رات تک داستان سنتے۔ بادشاہوں اور امیروں کے ہاں معمول تھا کہ داستان گو اس وقت تک سلسلہ بیان جاری رکھتا جب تک سننے والے سو نہ جائیں۔ اگلی رات داستان کی دُور وہیں سے تھام لی جاتی تھی جہاں پچھلی شب ٹوٹی تھی۔ اس لیے ضروری ہوا کہ داستان طولانی ہو۔ اس کے لیے سہل سانسو یہ استعمال کیا جاتا کہ کہانی میں کہانی جوڑ دی جاتی۔

مشہور ہے کہ کسی بادشاہ نے شرط رکھی تھی کہ میں اس لڑکی سے شادی کروں گا جو بھی نہ ختم ہونے والا قصہ سنائے۔ جس رات قصہ ختم اسی رات ملکہ

صاحبہ کا کام تمام۔ اس کی داستان ایک ہزار اور ایک راتوں چلتی رہی۔ یوں اس کی جان بچی۔

پلاٹ کا تصور داستان میں کس طرح ممکن ہے جبکہ قصے کو بے جا حد تک طول دیا جاتا تھا اور نثر میں نثر کی طرح قصے میں قصہ جوڑ کر اسے شیطان کی آنت بنایا جاتا تھا۔ ناول میں بھی ایک سے زیادہ کہانیاں ہو سکتی ہیں مگر ضروری ہے کہ انھیں پوری طرح ایک دوسرے میں پیوست کر دیا جائے۔ ”امراؤ جان ادا“ میں امیرن اور رام دُئی دونوں کے قصے ہیں مگر ایک جلن ہو گئے ہیں۔ ”مراۃ العروس“ میں اکبری اور اصغری دو بہنوں کی کہانیاں ہیں جو الگ الگ لکھی گئیں اور شیرو شکر نہ ہو سکیں۔ ایک دلچسپ ناول کو داغ لگ گیا۔

پلاٹ تو ناول کے ساتھ وجود میں آیا۔ داستان سے پلاٹ کا مطالبہ نہیں کیا جاسکتا۔ پلاٹ کا ذکر کر کے یہاں یہی جتنا مقصود ہے۔ دراصل تنقید تخلیق کے بعد جنم لیتی ہے۔ تخلیقی نمونوں کو سامنے رکھ کر تنقید کے اصول وضع کیے جاتے ہیں۔ داستان کو ناول کی کسوٹی پر نہیں پرکھا جاسکتا۔ داستان کے اصول الگ وضع کرنے ہوں گے اور ان اصولوں میں پلاٹ کی کوئی جگہ نہیں۔

فوق فطری عناصر داستان کی دوسری خصوصیت ہے۔ ہمارا ہی نہیں بلکہ تمام قدیم عالمی ادب۔۔ ہو مرکی ایلیڈ اور اوڈیسی، فاؤسٹ کی ڈوائن کامیڈی، شکسپیر کے ڈرامے، ملٹن کی فردوس گم شدہ، فردوسی کا شاہنامہ، کالی داس کے ڈرامے، رامائن، مہابھارت۔۔۔ فوق فطری عناصر سے پر ہیں۔ یہی زمانے کی ریت رہی ہے۔

شاعری سے داستان کا بہت گہرا رشتہ ہے۔ دونوں درد انسانی کا مداوا ہیں۔ دونوں کا اصل مقصد حظ اندوزی، تفسن طبع اور وقت گزاری ہے۔ دونوں کی بنیاد

جھوٹ پر ہے۔ دونوں میں تخیل کی کار فرمائی ہے۔ تخیل اور جھوٹ کے اسی امتزاج نے فوق فطری عناصر کو جنم دیا۔ انسان کو اصلی زندگی میں جو کچھ میسر نہیں ہوتا اسے وہ خیالوں کی دنیا میں پانے کی کوشش کرتا ہے۔ داستان گو نے تخیل کے بل بوتے پر دیو، جن، پری، جادو، جادوگر، جیسی مخلوق کو جنم دیا۔ طلسمی محلات تعمیر کیے۔ سحر، اسم تسخیر، اسم اعظم، لوح، نقش، سلیمانی ٹوپی، جادو کا عصا، جادو کا سرمہ جیسی چیزوں کے سہارے خیر کی قوتوں کو شر کی قوتوں پر فتح پاتے دکھایا۔

یہاں جو کچھ ہے ناقابل یقین ہے جس سے لطف اندوز ہونے کا نسخہ کو لرج کے نزدیک یہ ہے کہ ہم ذرا دیر کو اپنی خوشی سے بے یقینی کو بالائے طاق رکھ دیں۔ اس کو وہ willing suspension of disbelief کا نام دیتے ہیں لیکن جب داستان کے فروغ کا زمانہ تھا تو ہمارے بزرگ ان سب چیزوں کو تسلیم کرتے تھے جنہیں آج عقل ماننے سے انکار کرتی ہے۔ حیرت کی بات ہے کہ آج سائنس کے زمانے میں بھی ایسی باتوں پر یقین کرنے والے بہت مل جاتے ہیں۔

کردار نگاری کا تصور بھی داستانوں کے زمانے میں آج سے مختلف تھا۔ آج وہ کردار پسند کیے جاتے ہیں جو ہر پہلو سے حقیقی زندگی کے کردار نظر آئیں۔ ان میں وہ خوبیاں اور عیب پائے جائیں جو سچ مچ کے انسانوں میں ہوتے ہیں مگر اس طرح کے کردار داستانوں کے لیے قطعاً ناموزوں تھے۔ وہاں ضرورت تھی ایسے کرداروں کی جن کی انسان پرستش کر سکے، جن سے بے حد نفرت کرے، جن سے خوف زدہ ہو جائے یا کم سے کم جنہیں دیکھ کر، جن کے کارنامے سن کر وہ حیرت میں پڑ جائے۔

ہماری داستانوں میں صرف اونچے طبقے کے لوگ یعنی شہزادے اور امیرزادے پیش کیے جاتے ہیں۔ باغ و بہار میں ایک سوداگر زادے کا قصہ ہے باقی تمام داستانوں میں بادشاہوں اور شہزادوں کا ذکر ہے۔ پیشہ ور لوگ جیسے خدمتگار، خواجہ سرا، چڑی مار، مغلانی، مسترانی، کٹنی وغیرہ کے کردار براے نام ہیں۔ حاتم طائی

میں ایک ہیلیا، کچھ دھقان، باغ و بہار اور گل بکاولی میں چند لکڑہارے۔ اصل کردار سب اونچے طبقے کے ہیں۔ اونچے طبقے کے کرداروں کی پیش کش بھی ناقص اور یک رخ ہے۔ نیک لوگ شروع سے آخر تک نیک ہیں اور بد سرا سرید۔

غیبی امداد داستانوں کے کرداروں کو موقع ہی نہیں دیتی کہ ان کی صلاحیتیں بروئے کار آئیں۔ خطرہ درپیش ہو تو سلیمانی ٹوپی اوڑھ کر ہیرو دشمن کی نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے، اژدہ گھیر لیں تو وہ اپنا عصا زمین میں گاڑ دیتا ہے جو تناور درخت بن جاتا ہے اور ہیرو اس پر چڑھ کے محفوظ ہو جاتا ہے۔ یہاں عمر و عیار کی زنجیل ہے کہ اس کی سائی کا اندازہ ہی نہیں۔ جال الیاسی کسی گراں ذیل شے پر پھینک دیا جائے تو وہ سمٹ کر، سوا سیر کی بن کر اس میں سما جاتی ہے۔ ایسی جڑی بوٹیاں ہیں جنہیں کھا کر انسان طوطا بن جاتا ہے اور پھر دوسری بوٹی کھا کر انسان کے روپ میں لوٹ آتا ہے۔ ایسے مہرے ہیں جو سردی گرمی، بھوک پیاس اور ہربلا سے محفوظ رکھتے ہیں۔

داستانوں کے کردار انسان ہی نہیں حیوان بھی ہیں اور عجیب و غریب مخلوق بھی۔ یہاں دانا آلو ہیں، دانش مند بندر ہیں، واعظ طوطے ہیں، رخ سی مرغ ہے، خوفناک اژدہ ہے۔ ایسی مخلوق ہے جو نصف انسان اور نصف حیوان مثلاً گھوڑا یا مور ہے۔ یہ بھی حسب ضرورت اپنا اپنا پاٹ ادا کرتے ہیں۔

درس اخلاق داستان کا مقصد نہ سہی لیکن تمام داستانوں میں کسی نہ کسی شکل میں موجود ضرور ہے۔ ہر جگہ حق کی فتح اور باطل کی شکست ہوتی ہے۔ اس میں نیکی کی ترغیب پوشیدہ ہے۔ عموماً داستان کا انجام اچھوں کی کامیابی پر ہوتا ہے۔ خاتمہ بالآخر اسی کو کہتے ہیں۔ آخر میں اکثر دعا کی جاتی ہے کہ ”جس طرح انھوں نے دن پھرے اسی طرح ہمارے دن بھی پھریں۔“ اس میں یہ اشارہ پنہاں ہے کہ تم بھی ”انھوں“ کی طرح نیکیاں کرو تاکہ ایسا ہی انعام پاؤ۔

معاشرت کی مرقع کشی ہماری داستانوں کی ایک اہم خصوصیت ہے۔
 پروفیسر گیان چند نے لکھا ہے کہ ان داستانوں سے لکھنؤ اور دلی کی شاہی تہذیب کی
 پوری تاریخ مرتب ہو سکتی ہے۔ ہر جنس کی ایسی تفصیل ہے کہ ایک انسائیکلو پیڈیا
 تیار ہو جائے۔ طرح طرح کے کھانے، ملبوسات، سواری کے جانوروں کی تفصیل،
 شکاری جانوروں کے نام، چوروں کے فرقے، ملازموں کے درجات۔ کیا ہے جو ان
 میں موجود نہیں۔

”داستان امیر حمزہ“ کے بارے میں درست ہی کہا گیا ہے کہ اس سے ساحتی
 اور عیاری خارج کر دیجیے تو صرف لکھنؤ کی معاشرت بچے گی۔ ”باغ و بہار“ میں
 آخری مغل تاجداروں کی شان و شوکت جلوہ گر ہے۔ ”فسانہ عجائب“ میں اس
 عہد کا لکھنؤ از سر نو زندہ ہو گیا ہے۔ ”طلسم حیرت“ میں اودھ کے گنواروں اور
 ٹھگوں کی تصویر کشی لاجواب ہے۔ ”طلسم ہوش ربا“ میں چاہ زمرد کے میلے کا
 تفصیلی بیان ہے۔ ”بوستان خیال“ کی آخری جلد کو معاشرت کا جیتا جاگتا مرقع کہا
 جاسکتا ہے۔

ہماری داستانیں اور کسی کام کی نہ سہی مگر ہماری معاشرت کی تاریخ ان ضخیم
 جلدوں میں محفوظ ہے۔

منظر نگاری کے نقطہ نظر سے بھی یہ داستانیں اردو ادب کا ایک بیش بہا ذخیرہ
 ہیں۔ داستان کے مصنفوں نے اس طرف خاص توجہ کی ہے اور منظر کشی کا حق ادا
 کر دیا ہے۔ اس زمانے میں جب ہمارے شعرو ادب پر شہری زندگی کی فضا غالب
 تھی ان مصنفوں نے ہیرو کی مہم جوئی کے سہارے ریگ زار، پہاڑ، دریا، سبزہ زار
 اس کے علاوہ مختلف موسموں اور مختلف اوقات جیسے صبح و شام سب کی تصویر کشی کا
 حق ادا کر دیا ہے۔ اس کے علاوہ شادی، بیاہ، میلے، عرس وغیرہ کے مناظر بھی بہت
 سلیقے سے پیش کیے ہیں۔

داستان سننے سنانے کا فن ہے۔ داستانیں سنانے کی لیے ہی تصنیف کی جاتی تھیں۔ پڑھنے کے لیے جو کتاب لکھی جائے اس کا انداز الگ ہوگا اور کوئی چیز سنانے کے لیے لکھی جائے تو اس کا طرز بیان الگ۔ یہاں ضرورت ہوتی ہے ایسے جملوں کی جنہیں داستان گو مناسب اُتار چڑھاؤ کے ساتھ پیش کرے اور داد پائے۔ مرادفات کی بھی یہاں زیادہ ضرورت ہوتی ہے۔ الفاظ بھی ایسے ہونے چاہئیں جو سنانے والے کی زبان سے ادا ہوں تو ایک سماں بندھ جائے اور داستانوں میں اس کا اہتمام کیا گیا ہے۔

داستانوں کی ادبی قدر و قیمت بھی کچھ کم نہیں۔ اس زمانے میں ہر ادبی فن کار کا کمال اسی میں تھا کہ وہ زبان کے جوہر دکھائے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے داستانوں کے دو اسالیب ملتے ہیں۔ ایک سادہ و بامحاورہ، دوسرا رنگین، مسجع، فارسی آمیز۔ پہلے کی سب سے واضح مثال ”باغ و بہار“ اور دوسرے کی ”فسانہ عجائب“ ہے۔ سادہ اسلوب کی دوسری داستانیں آرائش محل، توتا کہانی، رانی کیتکی کی کہانی، اشک کی امیر حمزہ، الف لیلہ کے بعض ترجمے اور بوستان خیال ہیں۔ سب رس، نو طرز مرصع، فسانہ عجائب، سروش سخن اور طلسم حیرت پر تکلف اور مرصع اسلوب میں لکھے گئے قصے ہیں۔

دونوں انداز کے مصنفوں نے اپنے اپنے اسلوب میں کمال فن کا مظاہرہ کیا ہے اور اردو نثر کے فروغ میں ناقابل فراموش کارنامہ انجام دیا ہے۔

ہماری اہم داستانیں

داستانوں میں لطف و سرور کا ایسا سامان موجود ہے کہ انہیں ہر دور میں بہت مقبولیت حاصل رہی۔ آج داستانوں پر طرح طرح کے اعتراض کیے جاتے ہیں۔

انسان کی مصروفیت بہت بڑھ گئی ہے اور سائنس کے فروغ نے خلاف عقل واقعات کی ہر توجیہ قبول کرنے سے انکار کر دیا ہے تب بھی ایک ایسا حلقہ موجود ہے جو داستانیں پڑھتا ہے اور اس سے لطف اندوز ہوتا ہے تاہم اس کے عروج کا زمانہ گزر گیا اور اس زمانے کا تعین کیا جائے تو کہہ سکتے ہیں کہ دو سو سال یعنی اٹھارویں اور انیسویں صدی کو محیط ہے۔ اس مدت میں بے شمار داستانیں لکھی گئیں یا دوسری زبانوں سے اردو میں منتقل ہوئیں۔ رامپور میں داستان کا عروج ہوا تو وہاں اُن گنت داستانیں لکھی گئیں۔ طوالت کے سبب انھیں شائع ہونا نصیب نہیں ہوا۔ رضا لاہوری رام پور میں غیر مطبوعہ داستانوں کا ایک بہت بڑا ذخیرہ محفوظ ہے۔ منشی نول کشور داستانوں کی طرف متوجہ ہوئے تو اشاعت کے لیے بہت سی طبع زاد اور ترجمہ کی ہوئی داستانیں ان کی خدمت میں پیش کی گئیں۔ ہماری داستانوں کا ایک بڑا ذخیرہ ان کے وارثوں کے پاس اب بھی موجود ہے۔

بہر حال ان داستانوں سے -- خواہ وہ طبع زاد ہوں یا ترجمہ کی ہوئی -- اردو نثر کی نشوونما میں بہت مدد ملی۔ یہاں سب داستانوں کا ذکر تو ممکن نہیں۔ البتہ چند مشہور داستانوں کا مختصر تعارف یہاں پیش کیا جاتا ہے۔

سب رس ملا وجہی کی تصنیف ہے۔ دعوات انھوں نے بڑے طمطراق سے یہی کیا ہے کہ یہ ان کی طبع زاد تصنیف ہے لیکن محققوں نے دلیلوں سے ثابت کیا ہے کہ وجہی نے فتاحی نیشاپوری کے قصے ”حسن و دل“ پر سب رس کی بنیاد رکھی ہے۔ ملا وجہی نے یہ کتاب ۱۰۳۵ ہجری مطابق ۱۲۳۵-۳۶ عیسوی میں لکھی۔ اس میں تمثیل کا پیرایہ اختیار کیا گیا ہے۔ اسے سترھویں صدی کی اردو نثر کا شہکار کہنا بجا ہے۔

نو طرز مرصع اٹھارویں صدی کی سب سے اہم اردو داستان ہے جس کے

مؤلف میر محمد عطا حسین خاں تحسین ہیں۔ قیاس ہے کہ یہ داستان ۱۷۷۵ء سے قبل یعنی شجاع الدولہ کے عہد میں مکمل ہوئی۔ تحسین کا بیان ہے کہ جنرل اسمتھ کے ہمراہ وہ کشتی کے ذریعے گنگا کے راستے کلکتہ جا رہے تھے۔ ایک رفیق سفر نے وقت کاٹنے کو یہ داستان سنائی۔ تحسین کو خیال آیا کہ اسے اردو میں لکھنا چاہیے۔ اسی سفر کے دوران چند ابتدائی صفحات لکھ بھی ڈالے۔ کلکتہ پہنچنے کے بعد ان کا تبادلہ عظیم آباد ہو گیا اور یہ کام ادھورا رہ گیا۔ آخر کار ۱۷۷۵ء سے قبل یہ کتاب مکمل ہوئی۔

نوپطرز مرصع کا اسلوب مصنوعی اور پُر تکلف ہے، مبالغہ آرائی حد سے زیادہ ہے، استعارہ و تشبیہ کا استعمال بکثرت ہے، عربی فارسی الفاظ کی بھرمار ہے۔ فارسی الفاظ کی کثرت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ یہ قصہ فارسی (چہار درویش) سے لیا گیا ہے۔

سترھویں صدی کی ”سب رس“ اور اٹھارویں صدی کی ”نوپطرز مرصع“ کے بعد انیسویں صدی کا سہ رج اس شان سے طلوع ہوتا ہے کہ کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کی بنیاد پڑتی ہے اور اس کی سرپرستی میں اردو نثر کو بہت فروغ حاصل ہوتا ہے۔ داستانوں کی طرف خاص طور پر توجہ کی جاتی ہے۔ دوسری زبانوں کے قصے اردو میں منتقل کرائے جاتے ہیں جن میں سے خاص خاص کا یہاں ذکر کیا جاتا ہے۔

داستان امیر حمزہ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کی اصل عربی ہے یعنی پہلے پہل یہ عربی میں لکھی گئی مگر یہ غلط ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ داستان فارسی میں لکھی گئی۔ امیر حمزہ اور مقبل کے نام البتہ عربی سے مستعار لیے گئے۔ یہاں ایک اور غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ اس میں حضرت امیر حمزہ کی فتوحات کا بیان نہیں بلکہ حمزہ بن عبد اللہ کی مصائب کا ذکر ہے۔ یہ شخص نویں صدی عیسوی کا ہے اور خلیفہ ہارون رشید کے زمانے میں اس نے بہادرانہ کارنامے انجام دیے۔

داستان امیر حمزہ کا دکنی اردو میں بھی ترجمہ ہوا تھا لیکن پہلا قابل ذکر ترجمہ خلیل علی خاں اشک کا ہے۔ وہ دہلی کے رہنے والے تھے لیکن پرورش فیض آباد میں ہوئی۔ کلکتہ آکر فورٹ ولیم کالج میں ملازم ہوئے اور جان گلن کرسٹ کی فرمائش پر ”داستان امیر حمزہ“ کا آسان اردو میں ۱۸۰۱ء میں ترجمہ کیا۔ اس کے بعد امان علی خاں غالب لکھنؤی نے اس داستان کو اردو میں منتقل کیا۔ ان کی زبان اشک سے بہتر ہے لیکن اس کا سبب یہ ہے کہ درمیانی مدت میں اردو نثر نے ترقی کی کئی منزلیں طے کر لی تھیں۔

الف لیلہ دو سو کے قریب لمبی لمبی کہانیوں کا مجموعہ ہے۔ یہ کہانیاں ہزار راتوں میں اور بعض روایتوں کے مطابق ایک ہزار ایک راتوں میں مکمل ہوئیں۔ کہا جاتا ہے کہ ایران میں ایک بادشاہ تھا وہ جس عورت سے شادی کرتا صبح اسے قتل کر دیتا۔ آخر اس کا واسطہ ایک ہوشیار عورت سے پڑا۔ اس نے جان بچانے کے لیے بادشاہ کو کہانی سنانی شروع کی جو اس رات کو مکمل نہیں ہوئی۔ خلاف معمول بادشاہ نے صبح کو اسے کہانی کے اشتیاق میں قتل نہیں کرایا۔ یہ سلسلہ چلتا رہا۔ اس درمیان اس عورت نے ایک بیٹے کو جنم دیا۔ بادشاہ اس عورت کی فراست سے خوش ہوا اور اس سے محبت کرنے لگا۔ یہ کہانیاں ایران میں ”ہزار افسانہ“ کے نام سے مقبول ہوئیں۔ یہی کتاب ”الف لیلہ“ ہے۔

پروفیسر گالاں کو عربی زبان میں ”الف لیلہ“ کا سُراغ ملا۔ انھوں نے ۱۷۰۳ء میں اس کا فرانسیسی زبان میں ترجمہ کیا۔ بعد کو یہ عقدہ کھلا کہ شاید یہ ہندوستان سے ایران اور وہاں سے ملک عرب پہنچی۔ یہ بات آج کی نہیں، ہزار بارہ سو سال پرانی ہے، پروفیسر گیان چند جین کی تحقیق ہے کہ شاکر علی نے اس کتاب کا فورٹ ولیم کالج کے لیے ترجمہ کیا تھا جسے ۱۸۰۳ء میں طباعت کے لیے درست کیا جا رہا تھا لیکن معلوم نہیں کہ یہ شائع ہوا یا نہیں۔ بہر حال اردو میں ”الف لیلہ“ کے متعدد ترجمے

ہوئے اور انھیں قبول عام حاصل ہوا۔

آر ایٹش محفل میں حاتم طائی کے ہفت خوان کی داستان ہے جسے حیدر بخش حیدری نے فورٹ ولیم کالج کے لیے ۱۸۰۱ء میں فارسی سے اردو میں منتقل کیا۔ اس کے بعد بھی اس کتاب کے کئی ترجمے ہوئے اور انھیں بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ داخلی شہادتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ داستان بھی ہندوستان میں لکھی گئی اور یہاں سے ایران پہنچی۔

حاتم طائی ایک تاریخی شخصیت ہے۔ پروفیسر گیان چند جین نے ”روستہ الصفا“ کے حوالے سے لکھا ہے کہ حاتم نے رسول خداؐ کی ولادت کے آٹھ سال بعد ۵۷ء میں انتقال کیا۔ یہاں اس بات کی وضاحت کر دینا بھی ضروری ہے کہ اس داستان میں سات سوالوں کا جو قصہ بیان ہوا ہے وہ محض افسانہ طرازی ہے۔

باغ و بہار فورٹ ولیم کالج کی سب سے مشہور و مقبول کتاب ہے۔ یہ فارسی قصہ ”چهار درویش“ کا آسان زبان میں ترجمہ ہے۔ یہ وہی قصہ ہے جسے تحسین اپنی کتاب ”نوترز مرصع“ میں پیش کر چکے تھے۔ لیکن زبان بہت پیچیدہ اور نامانوس تھی۔ ڈاکٹر جان گل کرسٹ کی فرمائش پر میرامن نے اسے بہت آسان بلکہ عام بول چال کی زبان میں لکھا اور ”باغ و بہار“ نام رکھا۔ یہ کتاب ۱۸۰۲ء میں مکمل ہوئی۔

بوستان خیال ایک فارسی داستان ہے جس کے مصنف میر محمد تقی خیال ہیں۔ یہ احمد آباد گجرات کے باشندے تھے۔ کسی نازنین کی زلف کرہ کیر میں اسیر ہوئے اور داستان گوئی کو ملاقات کا وسیلہ بنایا۔ ملازمت کی تلاش میں دہلی آئے۔ یہاں بھی یہ شغل جاری رہا۔ جن دوستوں کو داستان پسند آئی ان کی فرمائش پر اسے سپرد قلم کیا۔ پندرہ جلدوں میں یہ مکمل ہوئی۔ ۱۸۴۰ء میں عالم علی نے اس داستان کو

اردو میں منتقل کیا اور ”زبدۃ الخیال“ کے نام سے ۴۱۰ صفحات میں سمودیا۔ اس کے بعد ”بوستان خیال“ کے کئی ترجمے ہوئے۔ سب سے اہم ترجمہ خواجہ امان نے کیا۔ یہ غالب کے بھیجے تھے۔

فسانہ عجائب ایک نہایت اہم طبع زاد داستان ہے۔ رجب علی بیگ سرور اس کے مصنف ہیں اور اس کتاب کا سال تصنیف ۱۸۲۳ء ہے۔ اس لحاظ سے اس کتاب کا ذکر ”بوستان خیال“ سے پہلے ہونا چاہیے تھا لیکن فارسی بوستان خیال کو اس لحاظ سے زمانی تقدم حاصل ہے کہ یہ بہت پہلے سے مقبول تھی۔ ”فسانہ عجائب“ میرامن کی ”باغ و بہار“ کے جواب میں لکھی گئی۔ مصنف نے شعوری طور پر مریض و پر تکلف فارسی آمیز زبان استعمال کی ہے اور میرامن کی زبان کو حقارت کی نظر سے دیکھا ہے۔ اس کتاب کا اسلوب ایک عرصے تک شمالی ہند میں بے حد مقبول رہا۔ سرور نے لکھنوی معاشرت کے مرقعے کتاب میں جا بجا پیش کیے ہیں۔ اس کے علاوہ دیباچے میں لکھنوی کی تہذیب و معاشرت پر بہت تفصیل سے لکھا ہے۔

اوپر صرف چند داستانوں کا ذکر کیا گیا۔ ان میں سے ہر داستان ہمارے افسانوی ادب کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ بے شمار داستانیں اور بھی ہیں اور ان میں سے بعض نہایت اہم بھی ہیں لیکن طوالت کے خوف سے انھیں قلم انداز کیا گیا۔



میرامن اور باغ و بہار

فورٹ ولیم کالج ۱۸۰۰ء میں قائم ہوا، ۱۸۱۳ء تک اس کی حیثیت ایک زندہ ادارے کی رہی اور ۱۸۵۳ء میں اس کا باضابطہ طور پر خاتمہ ہوا۔ کالج کی اس چوٹن سالہ زندگی میں انیس اہل قلم نے کم و بیش ساٹھ کتابیں تیار کیں لیکن شہرت دوام ان میں سے صرف میرامن کی باغ و بہار کو حاصل ہوئی کیونکہ جدید اردو نثر کی بنیاد باغ و بہار کے اسلوب پر ہی رکھی گئی۔ غالب نے جب اردو مکتوب نگاری کی طرف توجہ کی تو باغ و بہار کا اسلوب ان کے پیش نظر تھا۔ شاید یہ اس کتاب کے گہرے مطالعے کا ہی اثر تھا کہ سادگی میں جو جادو ہے اس کے وہ بھی پوری طرح قائل تھے۔ سرسید نے جب اردو میں علمی زبان کو رواج دیا تو خطوط غالب کی روایت ان کے سامنے تھی۔ سچ تو یہ ہے کہ میرامن کی باغ و بہار نہ ہوتی تو غالب کے اردو خطوط نہ ہوتے اور یہ دونوں چیزیں نہ ہوتیں تو سرسید کی علمی نثر بھی جنم نہ لیتی۔ آئیے اب میرامن اور باغ و بہار کے بارے میں کچھ مزید معلومات حاصل کریں۔

میرامن کے حالات زندگی تاریکی کے پردے میں گم ہیں۔ ان کے بارے میں ہمیں بہت کم باتوں کا علم ہے اور جو کچھ معلوم ہے اس کی بنیاد وہ نشہ معلومات ہے جو خود انھوں نے باغ و بہار کے دیباچے میں اپنے بارے میں فراہم کی ہے۔

میرامن کے بارے میں صرف اتنا پتا چلتا ہے کہ ان کے بزرگ مغل بادشاہ کے عہد حکومت سے شاہ عالم گیر ثانی کے زمانے تک دربار شاہی سے وابستہ رہے اور خانہ زاد موروثی و منصب دار قدیمی کہلائے۔ ۱۷۷۱ء میں احمد شاہ ابدالی نے شہر

دلی کو تاراج کر دیا اور سورج مل جاٹ نے ان کی موروثی جائداد پر قبضہ کر لیا تو میرامن اس شہر کو جس میں ان کا ٹال گڑا تھا خیر یاد کہہ کے عظیم آباد (پٹنہ، بہار) چلے آئے۔ کچھ عرصہ یہاں رہے مگر روزگار کی کوئی صورت نہ پائی۔ آخر کار یہاں سے تنہا کشتی میں سوار ہو کے کلکتہ پہنچے۔ کچھ دنوں بے روزگار رہے۔ پھر نواب دلاور جنگ نے اپنے چھوٹے بھائی میر محمد کاظم خاں کا اتالیق مقرر کر دیا۔ بظاہر یہاں نباہ نہ ہوئی۔

تقریباً دو برس بعد میر بہادر علی حسینی کے ذریعے جان گل کرسٹ تک رسائی ہوئی اور فورٹ ولیم کالج میں ملازمت مل گئی۔ میرامن نے گل کرسٹ کا ذکر بڑی شکرگزاری اور احسان مندی کے ساتھ کیا ہے اور لکھا ہے کہ طالع کی مدد سے ایسے جوان سال مرد کا دامن ہاتھ لگا ہے چاہے کہ دن کچھ بھلے آویں۔۔۔ نہیں تو یہ بھی غنیمت ہے کہ ایک ٹکڑا کھا کر پاؤں پھیلا کر سو رہتا ہوں اور گھر میں دس آدمی چھوٹے بڑے پرورش پا کر دعا اس قدر دان کو کرتے ہیں۔ خدا قبول کرے۔

کالج قائم ہونے کے کچھ ہی دنوں بعد میرامن اس کے مصنفین میں داخل ہو گئے۔ گل کرسٹ کی فرمائش پر باغ و بہار لکھی اور انھی کی ہدایت کے مطابق اس کے لیے بول چال کی عام زبان اختیار کی۔ یہ کتاب ۱۸۰۲ء میں مکمل ہو گئی اور طباعت کے لیے پریس بھیج دی گئی۔ اس کے بعد وہ گنج خوبی کی تیاری میں مصروف ہو گئے۔ اب چند برس اس طرح گزرتے ہیں کہ میرامن کا کہیں ذکر نہیں آتا۔ اسی وجہ سے بعض لوگوں نے یہ فرض کر لیا کہ ان کا انتقال ہو گیا لیکن یہ درست نہیں۔ ریکارڈ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۳ جون ۱۸۰۶ء کو کالج کے ایک طالب علم نے شکایت کی کہ میرامن نے اسے پڑھانے سے انکار کر دیا ہے۔ میرامن سے باز پرس کی گئی جس پر انھوں نے اپنی کبر سنی یعنی بڑھاپے کا عندر کیا۔ اس لیے ان کی ذرا جب تنخواہ اور چار مہینے کی مزید تنخواہ حق خدمت کے طور پر ادا کر کے انھیں ملازمت سے سبک دوش کر دیا گیا۔ بہت بوڑھے تو وہ ہو ہی چکے تھے۔ ہو سکتا ہے کہ وہ ایک

برس بعد ان کا انتقال ہو گیا ہو۔ سبکدوشی کے واقعے کے بعد کہیں ان کا ذکر نہیں ملتا۔ میرامن شاعر بھی تھے اور لطف تخلص کرتے تھے مگر تذکرہ نگاروں نے ان کا ذکر شاید ضروری نہیں سمجھا ورنہ ان کے بارے میں کچھ اور معلومات حاصل ہو سکتی تھی۔

باغ و بہار میرامن کا وہ کارنامہ ہے جو ان کے نام کو ہمیشہ زندہ رکھے گا۔ حالانکہ یہ ان کی طبع زاد تصنیف نہیں، فارسی کے ایک بے حد مقبول قصے چہار درویش کا ترجمہ ہے۔ اس کے بارے میں میرامن فرماتے ہیں کہ ”یہ قصہ چہار درویش کا ابتدا میں امیر خسرو دہلوی نے اس تقریب سے کیا کہ حضرت نظام الدین اولیا زری زربخش جو ان کے پیر تھے اور درگاہ ان کی دلی میں قلعے سے تین کوس لال دروازے کے باہر، نیا دروازے سے آگے، لال بنگلے کے پاس ہے۔ ان کی طبیعت مندی ہوئی۔ تب ہرشد کا دل بہلانے کے واسطے امیر خسرو یہ قصہ ہمیشہ کہتے اور تیمارداری میں حاضر رہتے۔ اللہ نے چند روز میں شفادی۔ تب انھوں نے غسل صحت کے دن یہ دعا دی کہ جو کوئی اس قصے کو سنے گا خدا کے فضل سے تندرست رہے گا۔ جب سے یہ قصہ فارسی میں مروج ہوا۔“

یہ بیان تو غلط ہے کیوں کہ یہ قصہ امیر خسرو کی تصنیف نہیں، ان سے بہت پہلے کا ہے مگر اتنی بات ضرور سچ لگتی ہے کہ کسی درویش کامل کی دعا سے ایسی لگی کہ آج تک اس کی مقبولیت میں کمی نہیں آئی۔

میر محمد حسین عطا خاں تحسین باغ و بہار کی تکمیل سے تقریباً تیس برس پہلے قصہ چہار درویش کو فارسی سے اردو میں منتقل کر چکے تھے۔ تحسین ایک مایہ ناز خطاط بھی تھے اور مرصع رقم کے خطاب سے سرفراز تھے۔ اس مناسبت سے انھوں نے کتاب کا نام ”انشائے نو طرز مرصع“ رکھا مگر اس نے ”نو طرز مرصع“ کے نام سے شہرت پائی۔ اس کتاب کی عبارت فارسی آمیز اور انتہائی مرصع ہے۔ استعارہ و

تشبیہ کی بھرمار ہے۔ زبان ایسی پر تصنع ہے کہ مولوی عبدالحق کے الفاظ میں ”بعض اوقات پڑھتے پڑھتے جی متلانے لگتا ہے۔“ ایسی کتاب کالج کے طالب علموں کے لیے کیسے موزوں ہو سکتی تھی۔ گل کرسٹ نے اسے آسان اور عام فہم زبان میں منتقل کرنے کی ہدایت دی۔ فارسی چہار درویش بھی میرامن کے سامنے رہی ہوگی لیکن انھوں نے خاص طور پر تحسین کی ”نوطرز مرصع“ کو ہی سامنے رکھا اور اپنی کتاب کے سرورق پر اس کا اعتراف کرتے ہوئے لکھا ”باغ و بہار تالیف کیا ہوا میرامن دلی والے کا ماخذ اس کا نوطرز مرصع کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے فارسی قصہ چہار درویش سے۔“

میرامن باغ و بہار کے دیباچے میں لکھتے ہیں :

”خداوند نعمت‘ صاحب مروت‘ نبیوں کے قدردان جان گل کرسٹ صاحب نے (کہ ہمیشہ اقبال ان کا زیادہ رہے‘ جب تک گنگا جمنائے) لطف سے فرمایا کہ اس قصے کو ٹھینچہ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان‘ عورت مرد لڑکے بالے خاص و عام آپس میں بولتے چالتے ہیں‘ ترجمہ کرو۔ موافق حکم حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔“

میرامن گل کرسٹ کا حکم بجالائے۔ دلی کے رہنے والے تھے۔ بول چال کی زبان پر قدرت رکھتے تھے اور اس پر فخر کرتے تھے۔ انھوں نے عوامی زبان میں پوری کتاب لکھ دی جو جدید اردو نثر کا سنگ بنیاد ثابت ہوئی۔

باغ و بہار کا اسلوب

اردو نثر کی تاریخ میں باغ و بہار کو بے مثال اہمیت حاصل ہے۔ اردو میں مختصر افسانے کا جنم تو بہت بعد میں ہوا لیکن باغ و بہار میں پہلی بار افسانے کی ہلکی سی

جھلک نظر آتی ہے۔ اس میں ایک بادشاہ اور چار درویشوں کی کہانیاں پیش کی گئی ہیں جنہیں تمہید اور خاتمے کے ذریعے آپس میں جوڑ دیا گیا ہے۔ اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ یہ ایک داستان نہیں بلکہ پانچ کہانیوں کا مجموعہ ہے۔ گویا یہ اردو افسانے کی صبح کا ذب ہے۔ دوسری خاص بات یہ کہ اس کتاب میں دہلی کی تہذیب و معاشرت کی مکمل مرقع کشی نظر آتی ہے۔ کسی شہر و دیار کا ذکر کیا جا رہا ہو مگر پچشم غور دیکھیے تو دلی کے در و دیوار پیش نظر ہو جاتے ہیں۔ یہ دونوں باتیں اہم سہی مگر ”باغ و بہار“ کی سب سے بڑی خوبی اس کا اسلوب بیان ہے۔

اردو نثر کا پہلا شاہکار باغ و بہار ہے۔ اس سے پہلے بھی اردو نثر میں کتابیں موجود تھیں مگر ان کا انداز مصنوعی، زبان گنجلک اور فارسی آمیز تھی۔ ”باغ و بہار“ آسان، سادہ اور عام فہم زبان کا پہلا نمونہ ہے۔ آگے چل کر اردو نثر نے جو راہ اختیار کی اس کا پتا اسی کتاب نے دیا تھا۔ غالب نے اپنا چراغ میرامن کے چراغ سے ہی جلایا۔ مطلب یہ کہ میرامن نے جس طرح کی زبان استعمال کی تھی اس کی ذرا نکھری ہوئی شکل میں غالب نے خط لکھے اور سرسید کی علمی نثر کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔ میرامن نے جان گل کرسٹ کی فرمائش پر اس کتاب کے لیے عام بول چال کی زبان کا انتخاب کیا تھا۔

بول چال کی زبان تحریری زبان یا یوں کہنا چاہیے کہ کتابی زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ تحریری زبان میں قواعد یعنی گریمر کی پابندی کی جاتی ہے، جملے اور فقرے مکمل ہوتے ہیں، رکھ رکھاؤ کا زیادہ خیال رکھا جاتا ہے۔ ان سب باتوں سے ذرا بہت تکلف اور تھوڑا سا تصنع تو پیدا ہو ہی جاتا ہے۔ بول چال کی زبان میں یہ پابندیاں نہیں ہوتیں۔ باتوں میں چشم و ابرو کے اشارے بھی بہت کام کرتے ہیں اور بہت سے لفظ محذوف ہو جاتے ہیں۔ مطلب یہ کہ کم ہو جاتے ہیں۔ فقرے

چھوٹے چھوٹے ہوتے ہیں۔ دو فقروں کو جوڑنے والے لفظ اکثر خارج کر دیے جاتے ہیں۔ آسان لفظوں کا استعمال زیادہ ہوتا ہے۔ میرا من نے یہی زبان استعمال کی جیسا کہ ان کا دعوا ہے۔ ”جو لڑکے بالے“ عام و خاص بولتے چلتے ہیں، اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔ ”اس کے لیے انھوں نے جو وسائل اختیار کیے، مطلب یہ کہ جو طریقے اپنائے ان کی تفصیل مع مثالوں کے یہاں پیش کی جاتی ہے :

۱۔ لفظوں کی تکرار جیسے گھر گھر، محلے محلے اور تابع مہمل جیسے روتا دھوتا، پکڑ

دھکڑ کا استعمال

مثال : برس دن کے عرصے میں ہرج مرج کھینچتا ہوا شہر نیم روز میں جا پہنچا جتنے وہاں آدمی ہزاری اور ہزاری نظر پڑے، سیاہ پوش تھے۔ جیسا احوال سنا تھا اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ پہلی تاریخ سارے لوگ اس شہر کے چھوٹے بڑے، لڑکے بالے امرا، بادشاہ، عورت مرد ایک میدان میں جمع ہوئے۔

..... اور فرمایا کہ احوال شہزادے کے طالعوں کا دیکھو اور جانچو اور جنم پتری درست کرو اور جو کچھ ہوتا ہے حقیقت پل پل، گھڑی گھڑی اور پہر پہر اور دن دن، مہینے مہینے، برس برس کی مفصل حضور میں کرو۔

.... سارا بدن میرا پونچھ پانچھ کر خون و خاک سے پاک کیا اور شراب سے دھو دھا کر زخموں کو ٹانکے مرہم لگایا۔

۲۔ اضافی اور تو صیغی ترکیبوں کو اس طرح سہل بنایا کہ اضافت کو ترک کر کے کا۔ کے۔ کی استعمال کیے مثلاً حکم حاکم کی جگہ ہم کہیں حاکم کا حکم یا حکم حاکم کا۔

مثال : بموجب حکم بادشاہ کے اس آدمی رات میں کہ عین اندھیری تھی ملکہ کو ایک میدان میں کہ وہاں پرندہ پر نہ مارتا تھا انسان کا تو ذکر کیا ہے، چھوڑ کر چلے آ۔

۳۔ محاوروں اور گھریلو کہاوتوں کا استعمال

مثال : اونٹ چڑھے کتا کاٹے، ادھر چوکی ڈومنی گائے تال بے تال۔

.... جو مرد نکھٹو ہو کر گھر سیتا ہے اس کو دنیا کے لوگ طعنہ منا دیتے ہیں۔

۴۔ ہندی الفاظ کا بے تکلف استعمال نظر آتا ہے مثلاً راہ بانٹ، جنم بھوی، سنگت گیان، بیراگ، بیروغیرہ۔

۵۔ متروک الفاظ یعنی ایسے الفاظ کا استعمال جو آب بولے یا لکھے نہیں جاتے جیسے کبھو، کدھو، ایدھر، اودھر، تلکھنا، جاوے وغیرہ

۶۔ ایسی تشبیہوں کا استعمال جو بالکل سامنے کی ہیں اور نثر کے لیے موزوں ہیں کیونکہ ان سے خیال روشن ہو جاتا ہے مثلاً پھول سا بدن سوکھ کر کاٹنا ہو گیا اور وہ رنگ جو کندن سا دکھاتا تھا.....

۷۔ عام فہم استعارات جیسے فرزند کہ زندگانی کا پھل ہے اس کی قسمت کے باغ میں نہ تھا۔

۸۔ بعض شعری وسائل سے بھی کام لیا کیونکہ وہ اس زمانے کا چلن تھا۔ کہیں کہیں صنائع بدائع کا استعمال نظر آ جاتا ہے جیسے :

سب کچھ دیا، اندھیرے گھر کا دیا نہ دیا۔ یہ بات سن کر سن ہوا (ایسام) جب تجھے دیکھتی ہوں باغ باغ ہوتی ہوں۔ تو نے مجھے نہال کیا (رعایت لفظی)

۹۔ میرامن نے ٹخنیں کے برعکس تصنع، تکلف، عبارت آرائی

سے تو پرہیز کیا لیکن کہیں کہیں جمع اور قافیے کا اہتمام کیا ہے۔
مثال : میں نے کہا اجی پھر کب ملاقات ہوگی۔ یہ تم نے کیا
غضب کی بات سنائی۔ اگر جلد آؤ گی تو مجھے جیتا پاؤ گی نہیں تو
پچھتاؤ گی۔

.... اگرچہ ہر طرح کا آرام تھا پر دن رات چلنے سے کام تھا۔
۱۰۔ تکلم کا انداز، بات چیت کا لب و لہجہ، طرزِ مخاطب ”باغ و
بہار“ کے اسلوب کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔ گمان ہوتا ہے
کہ ہم کہانی پڑھ نہیں رہے سن رہے ہیں۔ میرامن قاری بلکہ کہنا
چاہیے کہ ناظر کو کسی حالت میں نظر انداز نہیں کرتے۔ قصہ سنانے
کے دوران ”کان دھر کر سننے“ کی فرمائش کرتے ہیں۔ ایک جگہ فرماتے
ہیں ”اب خدا کے کارخانے کا تماشا سنو“ اس سلسلے کے بعض اقتباس
ملاحظہ ہوں :

.... خداوند! آپ قدردان ہیں۔ حاجت عرض کرنے کی نہیں۔
الہی تارا اقبال کا چمکتا رہے
.... محض صاحب کی ملاقات کی آرزو میں یہاں تک آیا ہوں۔
.... کہنے لگا۔ احمق تو کیوں روتا ہے؟ بولا ازے ظالم یہ تو نے کیا
بات کہی۔ میری بادشاہت لٹ گئی۔ اور اس طرح کا مخاطب
: ”سن اے جوان دانا، سن اے عزیز، اے پادشاہ! یہ جو انمرد
جو داہنی طرف کھڑا ہے.....“

یہ ہیں میرامن کی نثر کی خصوصیات۔ یہاں اختصار کے خیال سے صرف دس
اہم خصوصیات کا مجمل بیان کیا گیا۔ سید عبداللہ نے میرامن کی ”باغ و بہار“ کو زندہ
کتاب اور اس کے اسلوب کو زندہ اسلوب کہہ کر عقیدت کا وہ خراج پیش کیا ہے
جس کی وہ بلاشبہ حقدار ہے۔

سرور اور فسانہ عجائب

سال ۱۸۱۴ء عیسوی اودھ کی تاریخ میں اور اس کے ساتھ ہی اردو ادب کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ اس سال انگریزوں نے سیاسی مصلحت کے پیش نظر نواب غازی الدین حیدر والی اودھ کو بادشاہت کے منصب پر فائز کر دیا۔ اس کے دور رس نتائج برآمد ہوئے۔ اودھ کے لوگوں نے ہر معاملے میں دہلی سے مختلف راستہ اختیار کیا اور اپنی علاحدہ شناخت بنانے کی کوشش کی۔ اہل کمال نے بھی یہی روش اپنائی۔ شاعروں اور ادیبوں نے ایسی تخلیقات پیش کرنی چاہیں جن میں دستان دہلی کے اثر کی پرچھائیں تک نظر نہ آئے۔ اس طرح دستان لکھنؤ کی بنیاد پڑی۔ شاعری میں امام بخش ناسخ اور نثر میں رجب علی بیگ سرور اس دستان کے بانی کہلائے۔

باغ و بہار کا جواب دینے کے ارادے سے رجب علی بیگ سرور نے ”فسانہ عجائب“ کے نام سے ۱۸۲۴ء میں ایک داستان لکھی جو ۱۸۳۳ء میں پہلی بار شائع ہوئی۔ ڈاکٹر جان گل کرسٹ کی فرمائش پر میرامن فورٹ ولیم کالج کے لیے فارسی قصہ چہار درویش کو ”باغ و بہار“ کے نام سے ۱۸۰۲ء میں آسان اردو میں منتقل کر چکے تھے۔ تحسین کی ”نوطرز مرصع“ ان کے پیش نظر تھی۔ یہ قصہ فارسی چہار درویش کا پرتعصع اور پیچیدہ اردو ترجمہ ہے۔ عبارت آرائی پر زور اور استعارہ و تشبیہ کی بھرمار ہے۔

میرامن باغ و بہار کے دیباچے میں فرماتے ہیں کہ ”خداوند نعمت صاحب مروت“ نجیوں کے قدردان جان گل کرسٹ صاحب نے (کہ ہمیشہ اقبال ان کا زیادہ رہے جب تک گنگا جمنائے) لطف سے فرمایا کہ اس قصے کو ٹھیکہ ہندوستانی گفتگو میں جو اردو کے لوگ ہندو مسلمان عورت مرد لڑکے بالے خاص و عام

آپس میں بولتے چالتے ہیں، ترجمہ کرو۔ موافق حکم حضور کے میں نے بھی اسی محاورے سے لکھنا شروع کیا جیسے کوئی باتیں کرتا ہے۔“

میرامن دلی کے رہنے والے تھے۔ بول چال کی زبان پر قدرت رکھتے تھے اور اس پر فخر کرتے تھے۔ باغ و بہار کے دیباچے میں لکھا ہے کہ جو لوگ دس پانچ سال دہلی میں رہے وہ اردو لکھیں گے تو لامحالہ کہیں نہ کہیں چوک ہی جائیں گے پھر فخریہ اپنے پارے میں فرمایا کہ ”جو شخص سب آفتیں سہ کر دی کاروڑا ہو کر رہا“ اور دس پانچ پشتیں اسی شہر میں گزریں اور اس نے دربار امراؤں کے اور میلے ٹھیلے، عرس چھڑیاں، سیر تماشا اور کوچہ گردی اس شہر کی مدت تک کی ہوگی، اور وہاں سے نکلنے کے بعد اپنی زبان کو لحاظ میں رکھا ہوگا، اس کا بولنا البتہ ٹھیک ہے۔ یہ عاجز بھی ہر ایک شہر کی سیر کرتا اور تماشا دیکھتا یہاں تلک پہنچا ہے۔“

یہ فخر و مباہات اور دہلی کی زبان پر ایسا ناز اہل لکھنؤ کو ناگوار کیسے نہ ہوتا۔ سرور نے اس کا جواب لکھا اور مرصع و پر تصنع زبان میں لکھا۔ تحسین کی ”نوطرز مرصع“ کو بطور نمونہ سامنے رکھا۔ باباے اردو مولوی عبدالحق کا ارشاد ہے کہ ”پر تصنع نثر وہ لکھتا ہے جو سیدھی سادی آسان نثر نہیں لکھ سکتا آج ہم ”باغ و بہار“ کو جدید اردو نثر کا سنگ بنیاد قرار دیتے ہیں لیکن سرور کے لکھنؤ میں زبان کی سادگی کو عجربیان سمجھا جاتا تھا۔ رنگینی، عبارت آرائی، مشکل الفاظ کی بھرمار، قافیہ پیمائی، استعارہ و تشبیہ کی کثرت عرض ہنرمانی جاتی تھی۔ چنانچہ سرور نے یہی راستہ اپنایا۔ باغ و بہار کا جواب دینے کے لیے یہی سب ضروری بھی تھا۔ میرامن نے درپردہ اہل لکھنؤ پر جو چوٹ کی تھی ”فسانہ عجائب“ کے دیباچے میں اس کا بدلہ بھی لے لیا گیا۔

نوطرز مرصع کی تقلید میں سرور نے ”فسانہ عجائب“ میں دقیق و رنگین عبارت آرائی کو اپنا مطمح نظر بنایا، اور قافیہ آرائی کا اس پر اضافہ کر دیا۔ سرور نے زبان کی آراستگی کا حد سے زیادہ اہتمام کیا، مقفیٰ اور مستجع عبارت لکھی، عربی فارسی

الفاظ کا کثرت سے استعمال کیا، استعارہ و تشبیہ سے بہت کام لیا، جا بجا اشعار پیش کیے اور اکثر موقعوں پر رعایت لفظی، صنائع لفظی و معنوی سے عبارت کو بالکل مصنوعی بنادیا۔ نتیجہ یہ کہ ”فسانہ عجائب“ کی زبان بہت بوجھل ہو گئی اور بیشتر مقامات کا سمجھنا دشوار ہو گیا۔ رموز و اوقاف اور اضافتیں لگانے کے بعد ہی عبارت کو پڑھنا ممکن ہے اور وہ بھی رک رک کر۔ طرز بیان ہی اس کتاب کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔ نمونے کے طور پر اس کی چند سطریں یہاں پیش کی جا رہی ہیں مگر اس طرح توڑ توڑ کر کہ اشعار کی خصوصیات واضح ہو جائیں :

”عجب شر گلزار ہے۔ ہر گلی کوچہ دل چسپ باغ و بہار ہے
ہر شخص اپنے طور پر با وضع قطع دار ہے
دور و یہ بازار کس انداز کا ہے۔
ہر دکان میں سرمایہ ناز و نیاز کا ہے۔“

ژولیدہ بیانی یعنی پُر چٹچ طرز نگارش کے لیے یہ چند سطریں ملاحظہ ہوں :

”یہ تصور دل میں تھا کہ کار پردازان محکمہ ناکامی حاضر ہوئے اور مشاطہ حسن و
عشق نے پیش قدمی کر متاع صبر و خرد و نقد دل و جان، اثاثہ ہوش و حواس،
تاب و توان ملکہ جگر افکار و مغفان رونمائی میں نذر شاہزادہ والا تیار کیا۔“

اس زمانے کے لکھنؤ میں یہ انداز بیان خاص و عام میں مقبول تھا۔ لوگ اسے شوق سے پڑھتے اور سنتے تھے۔ جس طرح آج مشاعروں میں شعروں پر داد دی جاتی ہے اسی طرح فسانہ عجائب کے جملوں پر واہ و اکا غلغلہ بلند ہوتا تھا مگر آج زبان کا پڑھنا اور سمجھنا مشکل ہے۔ سرور سہل زبان لکھنے پر بھی قادر تھے مگر اسے

کبرِ شان خیال کرتے تھے۔ فسانہٴ عجائب کے بعض حصے آسان اور دلکش زبان میں ہیں مثلاً بندر کی تقریر جس میں دنیا کی بے ثباتی کا بڑا پر اثر بیان ملتا ہے یا چڑی مار کی گفتگو جو بالکل بول چال کی زبان میں ہے۔ جیونشیوں کی گفتگو میں ہندی الفاظ کی کثرت ہے۔

فسانہٴ عجائب اپنے زمانے میں ایک بے حد مقبول کتاب رہی ہے۔ لکھنؤ کے علاوہ دہلی بلکہ سارے شمالی ہندوستان میں نصف صدی سے زیادہ عرصے تک اس کی پیروی کی جاتی رہی۔ انتہا یہ ہے کہ سرسید جو جدید اردو نثر کے بانی کہے جاتے ہیں انھوں نے ۱۸۴۷ء میں دہلی کی تاریخی عمارتوں پر اہم تحقیقی مواد جمع کیا اور ایک کتاب ”آثار الصنادید“ تیار کی۔ اس کا پہلا ایڈیشن جو مولانا امام بخش صہبائی کے قلم سے لکھا گیا وہ سراسر فسانہٴ عجائب کی تقلید میں ہے مگر پر تکلف عبارت آرائی کا یہ کاروبار ماضی کی بھولی ب سری داستان کے ایک ورق کے سوا آج اور کچھ بھی نہیں۔

ایک طلسمی داستان کی حیثیت سے فسانہٴ عجائب کو بہر حال ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ اس میں ہر طرف جن، دیو، پریاں، جادوگر اور جادوگریاں نظر آتی ہیں۔ طلسمی باغ اور جادوئی قلعے بھول، بھلیوں سے کم نہیں۔ کوئی ان میں پھنس جائے تو کسی پیر فقیر کی دستگیری کے بنا رہائی نہ پاسکے۔ بلاؤں میں گرفتار ہو جائے تو لوح سلیمانی یا اسم اعظم کے بغیر نجات نہ ملے۔ ایک اور جادو جا بجا نظر آتا ہے۔ انسان کو جادو سے بندر، ہرن یا طوطا بنا دیا جاتا ہے۔ کبھی انسان کا آدھا جسم پتھر کا ہو جاتا ہے۔ یہ ساری چیزیں وہ ہیں جنہیں عقل تسلیم نہیں کرتی۔ اسی لیے ان چیزوں کو فوق فطری عناصر کہا جاتا ہے اور ان کے بغیر داستان وجود میں نہیں آسکتی۔ داستانوں کے عروج کا زمانہ وہ تھا جب واقعات کو عقل اور سائنس کی کسوٹی پر نہیں پرکھا جاتا تھا۔ لوگ جادو ٹونے پر یقین رکھتے تھے۔ دیوؤں اور پریوں کو انسانی تخیل کی پیداوار نہیں بلکہ اصلیت سمجھا جاتا تھا۔ فسانہٴ عجائب کی مقبولیت کا راز صرف

مُر تکلف انداز بیان ہی نہیں بلکہ وہ طلسمی ماحول بھی ہے جس کی تفصیل اوپر پیش کی گئی۔

داستان و رد داستان فسانہ عجائب کی ایک اور خصوصیت ہے۔ اس خصوصیت کے بغیر کوئی داستان داستان کہلانے کی مستحق نہیں۔ طوالت داستان کے لیے ضروری ہے۔ قصے کو طول دینے کے لیے اس میں بہت سے ضمنی قصے جوڑ دیے جاتے تھے۔ یہ تکنیک سرور نے بھی اختیار کی ہے۔ شاہ یمن کا قصہ، پسر مجسٹن کی کہانی اس کی مثالیں ہیں۔ فسانہ عجائب بے شک سرور کے دماغ کی پیداوار ہے لیکن ضمنی قصے اس زمانے کی مقبول داستانوں مثلاً داستان امیر حمزہ، پدماوت، تل دمن، بہار دانش، گلشن نو بہار وغیرہ سے مستعار لیے گئے ہیں۔

داستان کو طول دینے کے لیے قصے میں قصہ جوڑا جاتا ہے اس لیے داستان سے کسی مربوط پلاٹ کا تقاضا نہیں کیا جاسکتا۔ یہی حال فسانہ عجائب کا ہے کہ اس میں کوئی گٹھا ہوا مربوط پلاٹ موجود نہیں۔

کردار نگاری کا سرور کے زمانے میں وہ تصور نہیں تھا جو ناول و افسانہ کے وجود میں آنے کے بعد عام ہوا۔ داستان کے کردار غیبی امداد کے سبب پنپ نہیں پاتے۔ سرور نے کردار نگاری کی طرف توجہ تو کی مگر اسی کمزوری نے فسانہ عجائب کے کرداروں کو اعلا صفات سے محروم رکھا۔ اس داستان کے تین اہم کردار ہیں۔ شہزادہ جان عالم، ملکہ مہر نگار اور انجمن آرا۔

جان عالم فسانہ عجائب کا ہیرو ہے۔ اس کردار میں نشوونما کے بہت امکانات تھے مگر سرور نے اسے مثالی بنانا چاہا جس کے سبب وہ انسانی صفات سے محروم ہو گیا۔ سرور نے اسے ایسا خوب رو بنا کر پیش کیا ہے کہ خود مصنف کے الفاظ میں ”نیرا عظم چرخ چہارم پر اس کے رعب جمال سے تھرتاتا اور ماہِ کامل باوجود داغ غلامی

کیا خوب بھنے بھر بھرے ہیں، پختے پرل اور مرمے ہیں۔“

یہ ہے اس مقبول داستان کا مختصر تعارف جس نے پچاس برس سے زیادہ
اردو نثر پر حکمرانی کی۔

☆☆☆☆☆

احسن

Personal Library
IHSAN-UL-HAQ
B.S-URDU
0313-9443348

ناول نگاری کا فن

قصہ جب تک خوابوں اور خیالوں کی بھول مہلیاں میں گم رہا داستان کہلایا۔ جب اس سے نکل کر حقیقت کی دنیا میں داخل ہوا تو ناول کے نام سے یاد کیا جانے لگا۔ گویا ناول داستان کی ہی ترقی یافتہ شکل ہے۔ داستان فرصت اور کم علمی کے زمانے کی پیداوار تھی، ناول کم فرصتی اور سائنس کے زمانے کی ایجاد ہے۔ داستان کی دو خصوصیات ایسی تھیں جنہیں بدلا ہوا زمانہ گوارا نہ کر سکا۔ ایک تو داستان کی طوالت۔۔ ایسی طوالت کہ ایک بار شروع ہو جائے تو ختم ہونے کا نام ہی نہ لے۔ مصروفیت کے دور میں اس کی گنجائش نکلی محال تھی۔ دوسرے وہ چیزیں جنہیں عقل کسی طرح تسلیم ہی نہ کرتی تھی مثلاً دیو اور پریاں، جادو گر اور جادو گر نیاں، طلسمی محل اور غیبی امداد۔ سائنس اور تحقیق کا سورج طلوع ہونے سے پہلے کا انسان ان تمام چیزوں پر آسانی سے ایمان لے آتا تھا۔ آج کا انسان ہر چیز کو عقل کی کسوٹی پر پرکھتا ہے اور جو چیز اس پر پوری نہ اترے اسے رد کر دیتا ہے۔

مطلب یہ کہ داستان کی طوالت اور فوق فطری عناصر کو تو خیر یاد کہہ دیا گیا لیکن اس کا بنیادی عنصر قصہ بہر حال باقی رہا کیونکہ اس کے بغیر چارہ ہی نہ تھا۔ قصے کے بغیر فکشن کا تصور ممکن ہی نہیں۔ البتہ ایک تبدیلی یہ ہوئی کہ یہی قصہ حقیقت کی ترجمانی کے لیے استعمال ہونے لگا اور روپ بدل کر ناول کہلایا۔ دیو اور پری، شہزادہ اور شہزادی کی جگہ عام انسان ہیرو کی مسند پر رونق افروز ہوا۔ اس کی سیرت و کردار فن کار کی توجہ کا مرکز بنے۔ اس کے مسائل و مصائب، اس کی امنگیں اور آرزوئیں، اس کے غم اور اس کی خوشیاں ناول کا موضوع قرار پائیں۔ اس طرح ناول کی صبح طلوع ہوئی۔

ناول کی تعریف کرنا چاہیں تو مختصر لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ناول وہ

نثری قصہ ہے جس میں ہماری زندگی کی تصویر ہو ہو پیش کی گئی ہو۔ ولادت سے موت تک انسان کو جو معاملات پیش آتے ہیں، جس طرح وہ حالات سے نبرد آزما ہوتا ہے، جس طرح وہ حالات کو یا حالات اسے تبدیل کر دیتے ہیں وہ سب ناول کا موضوع ہے۔ خلاصہ کلام یہ کہ ناول ایک ایسا آئینہ خانہ ہے جس میں زندگی کے سارے روپ دیکھے جاسکتے ہیں۔

یہاں یہ عرض کر دینا بھی ضروری ہے کہ لفظ 'ناول' اطلالی زبان کے لفظ "ناویلا" سے نکلا ہے جس کے معنی ہیں نیا۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انسان پرانے انداز کے فرضی قصوں سے اکتا گیا تھا۔ جب اس نے وہ قصہ سنا جس میں حقیقی زندگی کا عکس نظر آتا تھا تو اسے "نیا" کے نام سے یاد کیا۔

مناسب ہو گا اگر یہ بھی دیکھتے چلیں کہ اہم فن کاروں اور ناقدوں نے ناول کی کیا تعریف کی ہے۔ رابنسن کروسو کے خالق ڈینیئل ڈیفو جن کے سر ناول نگاری کی ایجاد کا سرا ہے وہ اس صنف سے حقیقت نگاری اور درس اخلاق کا مطالبہ کرتے ہیں۔ فیلڈنگ ناول کو لطف اندوزی اور وقت گزاری کا ذریعہ خیال کرتے ہیں۔ اسٹیونسن زندگی کے کسی خاص پہلو یا نقطہ نظر کی وضاحت کو ناول کا مقصد قرار دیتے ہیں۔ انگلستان کی مصنفہ کلارا ریوز نے ناول کی جو تعریف کی ہے وہ زیادہ جامع ہے۔ کہتی ہیں "ناول اس زمانے کی زندگی اور معاشرت کی سچی تصویر ہے جس زمانے میں وہ لکھا جائے۔" ایچ۔ جی۔ ویلز کی رائے میں اچھے ناول کی پہچان حقیقی زندگی کی پیشکش ہے۔

سروالٹر ریلے روزمرہ کی زندگی کو ناول کا موضوع بتاتے ہیں اور حقیقت نگاری کو اس کے لیے ضروری قرار دیتے ہیں۔ پروفیسر بیکر ناول کے لیے چار شرطوں کو لازمی ٹھہراتے ہیں۔ قصہ ہو، تشریں ہو، زندگی کی تصویر ہو اور مربوط ہو۔ مولوی نذیر احمد نے بہت کم لفظوں میں بڑے پتے کی بات کہہ دی ہے۔ ان کے مطابق جس روز سے آدمی پیدا ہوتا ہے اس وقت سے مرنے تک اس کو جو باتیں پیش

آتی ہیں اور جس طرح اس کی حالت بدلا کرتی ہے اس کا بیان ہی ناول ہے۔

ناول کے اجزاء ترکیبی کیا ہیں یعنی وہ کیا چیزیں ہیں جن کا کس ناول میں پایا جانا ضروری ہے۔ فن کے نقطہ نظر سے جن چیزوں کا ناول میں پایا جانا ضروری ہے وہ ہیں : قصہ، پلاٹ، کردار نگاری، مکالمہ نگاری، منظر کشی اور نقطہ نظر۔ اب ان اجزاء کا مختصر تعارف پیش کیا جاتا ہے۔

قصہ وہ بنیادی شے ہے جس کے بغیر کوئی ناول وجود میں نہیں آسکتا۔ کوئی واقعہ، کوئی حادثہ، کوئی قصہ فن کار کو قلم اٹھانے پر مجبور کر دیتا ہے۔ ایک ضروری بات اور۔ پڑھنے والے کو یہ قصہ بالکل سچا لگنا چاہیے۔ دوسری بات یہ کہ قصہ جتنا جاندار ہو گا قاری کی دلچسپی اس میں اتنی ہی زیادہ ہوگی۔ اب یہ فن کار کی ذمہ داری ہے کہ وہ اس دلچسپی کو برقرار رکھے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ کہانی اس طرح آگے بڑھے کہ پڑھنے والا یہ جاننے کے لیے بے تاب رہے کہ اب کیا ہونے والا ہے۔ گویا کہانی پن برقرار رہے۔ کچھ عرصہ قبل فکشن لکھنے والوں نے کہانی سے چھٹکارا پانے کی ناکام کوشش کی تھی۔ یہ صورت نہ برقرار رہی نہ رہ سکتی تھی۔

پلاٹ قصے کو ترتیب دینے کا نام ہے۔ ایک کامیاب فن کار واقعات کو اس طرح ترتیب دیتا ہے جیسے موتی لڑی میں پروئے جاتے ہیں۔ ان واقعات میں ایسا منطقی تسلسل ہونا چاہیے کہ ایک کے بعد دوسرا واقعہ بالکل فطری معلوم ہو۔

واقعات ایک دوسرے سے پوری طرح پیوست ہوں تو پلاٹ مربوط یا گٹھا ہوا کہلائے گا اور ایسا نہ ہو تو پلاٹ ڈھیلا ڈھالا کہا جائے گا جو ایک خامی ہے۔ ”امراؤ جان ادا“ کا پلاٹ گٹھا ہوا اور کسا ہوا ہے جب کہ ”فسانہ آزاد“ کا پلاٹ ڈھیلا ڈھالا ہے۔ ناول میں ایک قصہ ہو تو پلاٹ اکہرا یا سادہ کہلائے گا۔ ایک سے

زیادہ ہوں تو مرکب جیسا کہ ”امراؤ جان ادا“ میں ہے۔
 کچھ دنوں پہلے یہ بحث چلی تھی کہ ناول میں پلاٹ کا ہونا ضروری ہے بھی یا
 نہیں۔ ور جینیا وولف اور جیمس جوائس کے ناولوں کو دیکھ کر یہ خیال پیدا ہوا کہ
 پلاٹ کے بغیر بھی ناول وجود میں آسکتا ہے۔ ہماری زبان کا ناول ”شریف زادہ“ بھی
 اسی زمرے میں آتا ہے لیکن اصلیت یہ ہے کہ پلاٹ کے بغیر کامیاب ناول کا تصور
 ممکن نہیں۔

کردار نگاری ناول کا تیسرا اہم جزو ہے۔ ناول میں جو واقعات پیش آتے ہیں
 ان کے مرکز کچھ جاندار ہوتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ یہ انسان ہی ہوں۔ حیوانوں
 سے بھی یہ کام لیا جاسکتا ہے۔ یہ افراد قصہ کردار کہلاتے ہیں۔ یہ جتنے حقیقی یعنی
 اصل زندگی کے قریب ہوں گے ناول اتنا ہی کامیاب ہوگا۔

کردار دو خانوں میں تقسیم کیے جاتے ہیں۔ ایک پیچیدہ (راؤنڈ) دوسرے
 سپاٹ (فلیٹ)۔ انسان حالات کے ساتھ تبدیل ہوتا ہے۔ نہ ہو تو اس میں اور مٹی
 کے مادہ میں کوئی فرق نہ رہ جائے۔ جن کرداروں میں ارتقا ہوتا ہے یعنی جو کردار
 حالات کے ساتھ تبدیل ہوتے ہیں وہ راؤنڈ کہلاتے ہیں جیسے پریم چند کا ہوری اور
 امرکانت، مرزا ہادی زسوا کے امراؤ جان اور سلطان مرزا۔ اسی طرح کے کردار جیتے
 جاگتے کردار کہلاتے ہیں اور ادب کی دنیا میں امر ہو جاتے ہیں۔

جو کردار ارتقا سے محروم ہوتے ہیں اور پورے ناول میں ایک ہی سے رہتے
 ہیں وہ سپاٹ یا فلیٹ کہلاتے ہیں۔ نذیر احمد کے مرزا ظاہر دار بیگ اور سرشار کے
 خوجی اس کی مثال ہیں۔ یہ دلچسپ ہو سکتے ہیں مگر سچ مچ کے انسانوں سے ملتے جلتے
 نہیں ہو سکتے۔

مکالمہ نگاری پر بھی ناول کی کامیابی اور ناکامی کا بڑی حد تک دارومدار ہے۔

ناول کے کردار آپس میں جو بات چیت کرتے ہیں وہ مکالمہ کہلاتی ہے۔ اسی بات چیت کے ذریعے ہم ان کے دلوں کا حال جان سکتے ہیں اور انہی کے سہارے قصہ آگے بڑھتا ہے۔

مکالمے کے سلسلے میں دو باتیں ضروری ہیں۔ ایک تو یہ کہ مکالمے غیر ضروری طور پر طویل نہ ہوں کہ قاری انہیں پڑھنے میں اکتا جائے۔ دوسری بات اس سے بھی زیادہ ضروری ہے۔ وہ یہ کہ مکالمہ جس کردار کی زبان سے ادا ہو رہا ہے اس کے حسب حال ہو۔ مثلاً عالم کے مکالمے ایسے ہوں جیسے پڑھے لکھے آدمی کے ہو سکتے ہیں۔ یہ بھی خیال رکھنا چاہیے کہ مکالمے کردار کی ذہنی کیفیت کے آئینہ دار ہوں۔ مثلاً کوئی شخص غصے کے عالم میں گفتگو کرتا ہے تو اس کا انداز بیان کچھ اور ہوتا ہے، خوشی کی حالت میں کچھ اور۔ کامیاب فن کار مکالمے لکھتے وقت ان باتوں کو دھیان میں رکھتا ہے۔

نذیر احمد، سرشار، رسوا اور پریم چند ہماری زبان کے نہایت کامیاب مکالمہ نگار ہیں۔

منظر کشی سے ناول کی دلکشی اور تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ منظر کشی کامیاب ہو تو بھونٹا قصہ بھی سچا لگنے لگتا ہے۔ ”امراؤ جان ادا“ میں رسوا نے خانم کے کوٹھے کا نقشہ ایسی کامیابی کے ساتھ کھینچا ہے کہ پورا ماحول ہمارے پیش نظر ہو جاتا ہے۔ عرس، میلے، نواب سلطان کی کوٹھی کا ذکر ہے تو ایسا کارگر کہ لگتا ہے ہم خود وہاں جا پہنچے ہیں۔ پریم چند کو بھی منظر نگاری میں بڑی مہارت حاصل ہے۔ جو ناول نگار ناول میں حقیقت کا رنگ بھرنے کے لیے نہیں بلکہ صرف منظر نگاری کا کمال دکھانے کے لیے مختلف موصموں اور مقاموں کی تصویر کھینچتے ہیں وہ ناول کی سامیت کو نقصان پہنچاتے ہیں۔ شرر اور طبیب کے ناولوں میں یہ کمزوری نمایاں ہے۔

نقطہ، نظر جسم میں خون کی طرح فن کار کے قلم سے نکلی ہوئی ایک ایک سطر میں جاری و ساری ہوتا ہے۔ ہر انسان اور خاص طور پر فن کار کائنات اور اس کی ہر شے کو اپنے زاویہ نگاہ سے دیکھتا ہے۔ ہر معاملے میں اپنی ایک رائے رکھتا ہے۔ جب وہ کسی موضوع پر قلم اٹھاتا ہے تو گویا اس پر اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے اور اپنا نقطہ نظر واضح کرتا ہے۔ وہ بختہ کار ہے تو اپنی رائے کا برملا اظہار نہیں کرتا۔ وہ خود کچھ نہیں کہتا بلکہ قاری سے وہ بات کہلوایتا ہے جو اس کے اپنے دل میں ہے۔ غرض یہ کہ ہر تخلیق کے پیچھے کوئی نقطہ نظر کار فرما ہوتا ہے اور مصنف اسی کی خاطر تخیق کا کرب جھیلتا ہے۔ مولوی نذیر احمد نے ”ابن الوقت“ یہ واضح کرنے کے لیے لکھا کہ بے سوچے سمجھے نقالی انسان کو ذلیل و خوار کر دیتی ہے۔ ان کا ہر ناول اصلاحی نقطہ نظر کا حامل ہے۔ سرشار ”فسانہ آزاد“ میں لکھنؤ کے طرز معاشرت پر روشنی ڈالنا چاہتے ہیں۔ پریم چند کی نظریات کے مسائل پر رہتی ہے۔

زمان و مکاں کو بھی بعض ناقدوں نے ناول کے اجزائے ترکیبی میں شامل کیا ہے اور کہا ہے کہ قصے کے لیے یہ تعین بھی ضروری ہے کہ وہ کب ہوا اور کہاں ہوا۔ جگہ (مکان) اور زمانے (زمان) کے ساتھ واقعات کی نوعیت بھی بدل جاتی ہے۔ مثلاً ہر جنگ ایک جیسی نہیں ہو سکتی۔ معرکہ کربلا کا دکھانا مقصود ہے تو اس کی نوعیت اور ہوئی، جنگ پلاسی کا نقشہ کھینچنا ہے تو اس کا انداز جدا گانہ ہوگا۔

ناول کی زبان ناول کے اجزائے ترکیبی میں شامل نہ سہی لیکن ناول کے سلسلے میں یہ بات اتنی اہم ہے کہ اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ فکشن کی زبان کے بارے میں اکثر مغربی ناقدین کی رائے یہ ہے کہ اس میں بناو سنگھار نہیں ہونا چاہیے، ورنہ قاری کی توجہ اصل موضوع یعنی کہانی یا واقعات سے بھٹک کر زبان کی

آرایش میں الجھ جائے گی۔ ایک ناقد کا خیال ہے کہ فکشن کی زبان آئینے کے مانند نہیں بلکہ کھڑکی میں لگے اس شیشے کے مانند ہے جس سے آر پار صاف نظر آتا ہے۔ اسے رنگ دیکھے تو باہر کا منظر اپنے اصلی روپ میں نظر نہیں آئے گا بلکہ اس کا بھی رنگ بدل جائے گا اس لیے فکشن نگار کا فرض ہے کہ اس شیشے کو صاف کرنا رہے۔ مطلب یہ کہ صاف اور سادہ زبان استعمال کرے مگر اتنی رعایت تو کرنی ہوگی کہ موضوع کے مطابق مصنف سادہ زبان سے انحراف بھی کر سکتا ہے۔ مثلاً ”امرا و جان ادا“ میں ادبی اور شاعرانہ ماحول پیش کرنا ہے تو ہاں ادبی زبان کا استعمال ضروری ہو جاتا ہے۔

اردو ناول کا ارتقا

اردو ناول اردو داستان کی ایک ارتقائی شکل ہے اور اسی کی کوکھ سے اس نے جنم لیا ہے مگر ہمارے ادب پر مغرب کا بھی احسان ہے کہ ہمارے بزرگ ادیبوں کی نگاہیں ادھر اٹھیں اور انھوں نے مغربی ادب سے کسب فیض کیا۔ مولوی نذیر احمد کے کئی ناول انگریزی ناولوں سے متاثر ہو کر لکھے گئے ہیں۔

مولوی نذیر احمد کی ”مرآة العروس“ ۱۸۶۹ء میں شائع ہوئی۔ یہ اردو کا پہلا ناول ہے۔ اس ناول میں مولوی صاحب نے اکبری، اصغری دو بہنوں کا قصہ بیان کیا ہے۔ ایک سلیقہ مند ہے دوسری بد تمیز اور پھوہڑ۔ ایک اپنے گھر کو اپنے عادات و اطوار سے جنت بنا دیتی ہے دوسری اپنی بد زبانی اور بد سلیقگی سے دوزخ۔ دونوں بہنوں کے قصے الگ الگ لکھے گئے اس لیے پلاٹ میں مکمل ربط پیدا نہ ہو سکا۔ اس کا دوسرا عیب مصنف کی حد سے بڑھی ہوئی مقصدیت ہے۔ جس نے فنی نقطہ نظر سے ناول کو نقصان پہنچایا۔ آگے چل کر ان کا فن نکھرنا گیا۔ خامیاں تو ان کے ناولوں میں بہر حال نظر آتی ہیں لیکن اس لیے نظر انداز کی جاسکتی ہیں کہ نذیر احمد اردو میں ناول نگاری کی بنیاد ڈال رہے تھے۔

مولوی نذیر احمد

مولوی نذیر احمد نے دلچسپ اور سبق آموز قصے لکھ کر اردو ناول کا سنگ بنیاد رکھا مگر ناولوں سے پہلے ان کی کتاب زندگی کے ورق الٹنا آپ کی دلچسپی کا باعث ہو گا کیونکہ وہ قصے کہانیوں سے کہیں زیادہ مزیدار اور انسانی عزائم کو بلند کرنے والی ہے۔

نذیر احمد بجنور کے ایک غریب گھرانے میں پیدا ہوئے۔ انجمنی کم سن ہی تھے کہ والد نے عربی کی ابتدائی تعلیم حاصل کرنے کے لیے دہلی بھیج دیا کیونکہ تعلیم کے علاوہ یہاں رہنے اور کھانے کا مفت انتظام ممکن تھا۔ اجمیری دروازے کے نزدیک اورنگ آبادی مسجد میں ایک عربی مدرسہ بھی تھا۔ یہیں رہنے اور پڑھنے لگے۔ کھانے کی صورت خود ان کے الفاظ میں یہ تھی کہ ”پڑھنے کے علاوہ میرا کام روٹیاں سمیٹنا بھی تھا۔ صبح ہوئی اور میں چھبڑی لے کر گھر گھر روٹیاں جمع کرنے نکلا۔ کسی نے رات کی بچی ہوئی دال ہی دے دی۔ کسی نے قیے کی لگڈی ہی رکھ دی۔ کسی نے دو تین روٹیوں پر ٹر خادیا۔ غرض رنگ برنگ کا کھانا جمع ہو جاتا تھا۔“

طالب علموں کو استادوں کے گھروں پر بھی نوکروں کی خدمت انجام دینی پڑتی تھی۔ مدرسے کے استاد کی پوتی بڑی ظالم تھی۔ وہ نذیر احمد کو طرح طرح سے ازیتیں دیتی تھی لیکن آخر کار انھوں نے اتنی ترقی کی کہ اسی لڑکی سے شادی ہوئی۔ محض ایک اتفاق انھیں دلی کالج میں لے گیا۔ دلی کالج میں داخلہ ترقی کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔ وہ ترقی کی منزلیں طے کرتے گئے اور تصنیف و تالیف کی طرف بھی متوجہ ہوئے۔ یہ قصہ بھی دلچسپ ہے۔

جب ان کے بچوں کی تعلیم شروع ہونے کا زمانہ آیا تو درسی کتابوں کی تلاش ہوئی۔ کتابیں بہت تھیں لیکن ایسی کتابیں ناپید تھیں جو مفید ہونے کے ساتھ دلچسپ بھی ہوں۔ آخر کار انھوں نے خود اپنے بچوں کے لیے کتابیں لکھنا شروع

کیں۔ بڑی بیٹی کے لیے ”مراۃ العروس“ چھوٹی کے لیے ”منتخب الحکایات“ اور بیٹے کے لیے ”چند پند“ کتابیں لکھنے کی صورت یہ تھی کہ روز ہر ایک کو صفحہ آدھا صفحہ لکھ کر دے دیا کرتے تھے۔ ان کی کتابوں کو سراہا گیا، انعام عطا ہوئے۔ اس طرح مولوی صاحب کا حوصلہ بلند ہوا اور وہ تصنیفی کاموں میں ہمہ تن مصروف ہو گئے۔

مراۃ العروس مولوی نذیر احمد کا پہلا ناول ہے جو ۱۸۶۹ء میں شائع ہوا۔ یہ ایک اصلاحی ناول ہے اور اس کا موضوع لڑکیوں کی تربیت ہے۔ اس میں اکبری اور اصغری دو بہنوں کا قصہ بیان ہوا ہے۔ اکبری، جیسا کہ نام سے ظاہر ہے بڑی بہن ہے۔ لاڈ پیار نے اُسے بگاڑ دیا ہے۔ وہ ضدی اور پھوہڑ ہے۔ اس کی شادی عاقل سے ہو جاتی ہے۔ اپنی بڑی عادتوں سے وہ اپنے گھر کو دوزخ بنا لیتی ہے۔ سسرال میں ہر ایک اُس سے نفرت کرتا ہے۔ چھوٹی بہن اصغری اس کی ضد ہے۔ وہ نیک، خوش مزاج، خدمت گزار اور سلیقہ مند ہے۔ عاقل کے چھوٹے بھائی کامل سے اس کی شادی ہو جاتی ہے۔ اس کے قدم رکھتے ہی یہ گھر جنت کا نمونہ بن جاتا ہے۔ مصنف دراصل یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ جن بچیوں کی اچھی تربیت ہو جائے وہ زندگی میں بہت کامیاب رہتی ہیں۔

یہ کتاب ”اکبری اصغری کا قصہ“ کے نام سے شائع ہو کر عورتوں میں بے حد مقبول ہوئی اور نذیر احمد اکبری اصغری والے مولوی صاحب کے نام سے مشہور ہو گئے۔ یہ ناول انھوں نے اپنی بیٹی کو جہیز میں دیا۔

بنات النعش مراۃ العروس کے تین سال بعد شائع ہوئی۔ اس کا موضوع بھی خانہ داری کی تربیت اور اخلاق کی تعلیم ہے۔ اس کا مرکزی کردار حسن آرا ہے جو اصغری کے قائم کیے ہوئے اسکول میں تعلیم پا کر زندگی میں کامیابی حاصل کرتی ہے۔

اس کتاب کے ذریعے معلومات عامہ کی تعلیم دی گئی ہے۔ اسے مراۃ العروس کا حصہ دوم سمجھنا چاہیے۔

توبتہ النصوح مولوی نذیر احمد کا تیسرا ناول ہے جو ۱۸۷۷ء میں شائع ہوا۔ یہ اولاد کی تربیت کے بارے میں ہے۔ اس ناول کے ذریعے یہ حقیقت روشن کی گئی ہے کہ اولاد کی محض تعلیم ہی کافی نہیں ہے۔ اس کی پرورش اس طرح ہونی چاہیے کہ اس میں نیکی اور دین داری کے جذبات پیدا ہوں۔ نصوح نے اپنی اولاد کی تربیت ٹھیک طرح سے نہیں کی تھی۔ شہر میں ہیضہ پھیلا۔ نصوح خود بھی بیمار ہوا۔ اسی دوران اس نے خواب دیکھا کہ حشر کا میدان بپا ہے۔ ہر ایک کے اعمال کا حساب ہو رہا ہے۔ اس موقع پر نصوح کی جھولی خالی ہے۔ بیدار ہوا تو وہ اپنے خاندان کی اصلاح پر کمر بستہ ہو گیا۔

فسانہ مبتلا جس کی اشاعت ۱۸۸۵ء میں ہوئی مولوی صاحب کا چوتھا ناول ہے۔ اس کا موضوع ہے تعدد ازدواج یعنی ایک سے زیادہ شادیاں۔ ناول میں اس کی خرابیاں ظاہر کی گئی ہیں۔ ناول کے مرکزی کردار مبتلا کی پرورش ٹھیک طرح سے نہیں ہوئی تھی۔ والدین نے یہ سوچ کر اس کی شادی کر دی کہ شاید وہ اسی طرح سنبھل جائے۔ مگر وہ ایک عورت ہریالی کو ماما کے بھیس میں گھر لے آیا۔ آخر بات مکمل گئی۔ سوتوں کے جھگڑے بڑھتے رہے۔ مبتلا گھل گھل کر مر گیا۔

ابن الوقت ایک دلچسپ ناول ہے جو فسانہ مبتلا کے تین سال بعد شائع ہوا۔ اس میں دکھایا گیا ہے کہ دو سروں کے رہن سہن کی نقل کرنے والا آخر کار پچھتا تا ہے۔ ابن الوقت نے انگریزوں کی نقالی کی۔ اس کے بھائی حجۃ الاسلام نے بہت سمجھایا مگر وہ باز نہیں آیا۔ آخر کار اسے اپنی روش پر شرمندہ ہونا پڑا۔ بعض لوگوں

نے یہ خیال ظاہر کیا کہ ابن الوقت کے پردے میں سرسید پر چوٹ کی گئی ہے۔ اور
حجۃ الاسلام کے پردے کے پیچھے خود مولوی نذیر احمد ہیں۔

ایامی کا موضوع ہے بیوہ عورتوں کا عقد ثانی۔ ہندوستان میں بیوہ عورتوں کے
ساتھ جو ناروا سلوک ہوتا رہا ہے مولوی صاحب اس ناول سے پہلے بھی اس کے
خلاف آواز اٹھا چکے تھے۔ آزادی بیگم جوانی میں بیوہ ہو گئی تھی۔ اس نے بیوگی کا
درد سہا تھا۔ اس لیے خود کو بیواؤں کی خدمت کے لیے وقف کر دیتی ہے، لوگوں کو
اس طرف متوجہ کرتی ہے اور مرنے سے پہلے ان کی حالت زار پر ایک دردناک
تقریر کرتی ہے۔

رویائے صداقہ مولوی نذیر احمد کا آخری ناول ہے۔ یہ ۱۸۹۴ء میں شائع ہوا۔
ناول کا مرکزی کردار صداقہ ہے۔ یہ بچپن سے خواب دیکھتی ہے جو سچ ثابت ہوتے
ہیں۔ اس وجہ سے مشہور ہو جاتا ہے کہ اس پر بن بھوت کا اثر ہے۔ کوئی گھرانہ
اسے سو کے روپ میں اپنانے کو تیار نہیں ہوتا۔ آخر کار علی گڑھ کا ایک طالب علم
صداقہ کا ہاتھ مانگتا ہے اور اس کے والد کو ایک تفصیلی خط لکھتا ہے۔ اس خط
میں وہ اپنے مذہبی عقائد بیان کرتا ہے۔ دراصل جدید تعلیم نے اس کے مذہبی
عقائد کو ڈانٹا ڈول کر دیا ہے۔ لڑکی کے والدین کو یہ رشتہ قبول کرنے میں تامل ہے
لیکن صداقہ اپنی سہیلی کے ذریعے ان سے کہلاتی ہے کہ یہ رشتہ ہو کے رہے گا
کیونکہ میرا خواب یہی کہتا ہے۔ آخر شادی ہو جاتی ہے۔ صداقہ خواب دیکھتی ہے
کہ کوئی بزرگ صداقہ کی الجھنوں کو سمجھا رہے ہیں اور دیلوں سے اس کے شکوک
و شبہات دور کر رہے ہیں۔ یہ بزرگ دراصل سرسید ہیں جنہوں نے مذہب اسلام
کو مطابق عقل ثابت کرنے کی کوشش کی۔ صداقہ اپنے شوہر کو ان بزرگ کی
ساری تقریر سناتی ہے۔ بزرگ کی تقریر یقیناً سرسید کے مدلل مذہبی افکار ہیں۔ یہ

افکار صادق کے سارے شکوک و شبہات کو رفع کر دیتے ہیں۔

جذبہ اصلاح مولوی نذیر احمد کے تمام ناولوں میں کارفرما ہے۔ ان کا ہر ناول کسی نہ کسی مقصد کے تحت لکھا گیا اور سرورق پر اس مقصد کا بالعموم اعلان بھی کر دیا گیا۔ ”مراۃ العروس“ اور ”بنات النعش“ لڑکیوں کی تربیت پر زور دینے کے لیے لکھے گئے۔ ”توبۃ النہوح“ کا پیغام یہ ہے کہ والدین خود کو اپنی اولاد کے لیے نمونہ بنائیں اور اسے دین دار بنانے کی کوشش کریں۔ ”ابن الوقت“ میں غلامانہ ذہنیت رکھنے والے ہندوستانیوں کو بتایا گیا ہے کہ انگریزوں کی نقالی کر کے صاحب بہادر بننا چاہو گے تو ذلت و رسوائی کے سوا کچھ ہاتھ نہ آئے گا۔ ”فسانہ مبتلا“ ایک سے زیادہ شادیوں کی خرابی پر روشنی ڈالتا ہے۔ بیوہ عورتوں کے عقد ثانی کے فائدے ”ایامی“ سے اجاگر ہو جاتے ہیں۔ ”رویائے صادقہ“ میں مذہبی امور پر اس طرح روشنی ڈالی گئی ہے کہ جدید تعلیم سے بہرہ ور نوجوان دین سے برگشتہ نہ ہوں۔ غرض ہر ناول کسی نہ کسی سماجی عیب کو دور کرنے کے مقصد سے لکھا گیا ہے۔

جس زمانے میں مولوی نذیر احمد نے یہ ناول لکھے اس وقت سرسید کی اصلاحی تحریک اپنے شباب پر تھی، ادب کی افادیت اور مقصدیت پر زور تھا۔ سرسید کے اثر سے اور خاص طور پر حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کی اشاعت کے بعد یہ خیال عام ہو گیا تھا کہ ادب محض تفریح اور وقت گزاری کا ذریعہ نہیں بلکہ زندگی کو سنوارنے اور بہتر بنانے کا وسیلہ بھی ہے۔ نذیر احمد کے دور کو دورِ اصلاح کہنا چاہیے اور مصالحین کے کارواں سالار تھے سرسید مگر پروفیسر نور الحسن کے قول کے مطابق بعض معاملات میں نذیر احمد کو ان پر فوقیت حاصل ہے۔ وہ چونکہ عربی زبان کے ماہر اور عالمِ دین بھی تھے اس لیے مذہبی مسائل میں افراط و تفریط سے محفوظ رہے۔ دوسرے یہ کہ ان کی طبیعت میں سرسید کی بہ نسبت زیادہ اعتدال و توازن تھا اور تیسری بات یہ کہ بعض اصلاحی امور میں وہ سرسید سے بھی آگے تھے مثلاً تعلیم و

ترتیب نسواں کی طرف انھوں نے سرسید سے زیادہ توجہ کی۔ بیوہ عورتوں کے عقد ثانی کی اہمیت کو انھوں نے پہلی بار دل نشیں پیرایے میں بیان کیا۔

نذیر احمد کے اصلاحی ناول اردو ادب کا بیش قیمت سرمایہ ہیں البتہ اتنا ضرور ہے کہ کبھی کبھی جذبہ اصلاح سے وہ اس قدر مغلوب ہو جاتے ہیں کہ فنی تقاضے پس پشت جا پڑتے ہیں اور کہیں کہیں تو وہ محض واعظ و ناصح بن کر رہ جاتے ہیں۔ لیکن جہاں فن کار نذیر احمد نے واعظ نذیر احمد پر فتح پالی ہے وہاں فن کا معجزہ ظہور میں آیا ہے۔

حقیقت نگاری مولوی نذیر احمد کے ناولوں کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔ اور زبانوں کی طرح ہمارے ادب میں بھی ناول سے پہلے داستانوں کا دور دورہ تھا اور یہ داستانیں حقیقت کی دنیا سے بہت دور تھیں۔ ان میں یا تو جن بھوت، دیو اور پریاں، جادو اور جادوگریاں نظر آتے ہیں یا پھر بادشاہ، وزیر، شہزادے اور شہزادیاں۔ واقعات بھی وہ ہیں جنہیں عقل کسی طرح تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہوتی۔ ناول داستان کے خلاف ردِ عمل کے طور پر وجود میں آیا۔ اس کا مقصد زندگی کی تصویر کشی تھا۔ مولوی نذیر احمد کے ناول اس کسوٹی پر پورے اُترتے ہیں۔ ان میں حقیقی زندگی کا عکس نظر آتا ہے۔ زیادہ تر وہ مسلمان متوسط گھرانوں کی عکاسی کرتے ہیں اور ہو بہو نقشا کھینچ دیتے ہیں۔ افتخار عالم نے ”حیات النذیر“ میں لکھا ہے کہ اکبر جی اصغری کے قصے کو لوگ سچا واقعہ خیال کرتے تھے اور کتنے تو ان بہنوں کے گھروں کا پتا پوچھتے پھرتے تھے۔ بہنوں کو تو یہ شبہ ہوا کہ شاید ان کے اپنے خاندان کی تصویر کھینچی گئی ہے۔ ابن الوقت کو سرسید کی تصویر کا ایک رُخ ٹھہرایا گیا۔ حجتہ الاسلام کے کردار میں لوگوں نے خود مولوی نذیر احمد کا چہرہ دیکھا۔ آزادی بیگم میں مولوی صاحب کی ایک بیوہ سالی کا عکس ڈھونڈ نکالا گیا۔

مختصر یہ کہ نذیر احمد کے ناولوں میں حقیقی زندگی کے مرقعے نظر آتے ہیں اور

اصلی دنیا کے انسان سانس لیتے محسوس ہوتے ہیں۔

پلاٹ کی اہمیت سے نذیر احمد بخوبی واقف تھے لیکن ان کے سامنے داستانوں کے نمونے تھے جن میں مربوط پلاٹ کا فقدان ہے۔ دوسرے ان کا اصلاحی پروگرام اور تبلیغی مشن مربوط پلاٹ کے راستے میں اکثر رکاوٹ بن جاتا ہے۔ موقع بے موقع وعظ اس میں جھول پیدا کر دیتا ہے۔ اس کے باوجود انہوں نے کئی عمدہ پلاٹ پیش کیے۔ ”فسانہ مبتلا“ کا پلاٹ بہت سڈول، بہت گٹھا ہوا اور بہت متناسب ہے۔ ناول کے ابتدائی حصے میں قصے کی رفتار سست ہے اور مبتلا کی ذہنی ساخت کو سمجھنے کے لیے یہ ضروری بھی ہے۔

”ایامی“ کا پلاٹ بھی مربوط ہے مگر آخر میں آزادی بیگم کی جو تقریر دی گئی ہے اس سے پلاٹ کے تناسب کو نقصان پہنچا ہے۔ یہ لمبی تقریر حذف کر دی جائے تو ”ایامی“ کا پلاٹ زیادہ سڈول اور مربوط ہو جاتا ہے۔ پلاٹ کے نقطہ نظر سے ”ابن الوقت“ بھی ایک کامیاب ناول ہے۔ واقعات کی کڑیاں اس طرح ایک دوسرے میں پیوست ہیں کہ کہیں جھول پیدا نہیں ہوتا اور واقعات فطری طور پر آگے بڑھتے ہیں۔ ناول نگار کی مقصدیت پلاٹ پر غالب نہیں آتی اور ایک ترشا ہوا پلاٹ وجود میں آ جاتا ہے۔ البتہ حجتہ الاسلام کی تقریر نے پلاٹ کو کسی حد تک نقصان پہنچایا ہے۔

”رویائے صادقہ“ کے ابتدائی صفحات سے یہ گمان ہوتا ہے کہ ایک بے عیب پلاٹ وجود میں آنے والا ہے مگر یہاں بھی مقصدیت فن کاری پر غالب آ جاتی ہے۔ ”توبۃ النصوح“ کا پلاٹ ناول نگار کے فنی شعور اور ذہنی پختگی کا پتا دیتا ہے۔ یہ بھی اصلاحی ناول ہے اور یہاں بھی ناول نگار کا اصل مدعا پسند و نصیحت ہے مگر یہاں فن کار کو واعظ پر فتح حاصل ہوئی ہے۔ اس ناول کے پلاٹ میں ترتیب و توازن کا حسن موجود ہے اور واقعات میں ایسا ربط ہے کہ ایک واقعہ دوسرے واقعے

سے فطری طور پر پیوست نظر آتا ہے۔

نذیر احمد کے پہلے دونوں ناول۔۔۔ ”مراۃ العروس“ اور ”بنات النعش“۔۔۔ پلاٹ کے اعتبار سے کمزور ہیں۔ ”مراۃ العروس“ دو بہنوں کی کہانی ہے۔ دونوں کہانیاں الگ الگ ہیں اور حقیقت بھی یہ ہے کہ دونوں کہانیاں ایک ساتھ نہیں لکھی گئیں۔ اگر انھیں باہم مربوط کر دیا گیا ہوتا تو ایک عمدہ پلاٹ وجود میں آسکتا تھا۔ اسی طرح ”بنات النعش“ بھی عیب سے پاک نہیں۔ یہ ناول معلومات عامہ کا پلندہ بن کے رہ گیا ہے۔

ان دونوں ہی ناولوں میں مقصدیت کا غلبہ ہے جو پلاٹ کی تشکیل میں حائل ہو جاتا ہے۔ لیکن یہ ابتدائی دور کے ناول ہیں نقائص سے پاک کیسے ہو سکتے ہیں۔ اس گفتگو سے اتنا بہر حال ثابت ہو جاتا ہے کہ پلاٹ تیار کرنے کا سلیقہ وہ بہر حال رکھتے ہیں۔

کردار نگاری کے بہترین نمونے مولوی نذیر احمد کے ناولوں میں مل جاتے ہیں۔ مرزا ظاہر دار بیگ، کلیم، ابن الوقت، مبتلا اور ہریالی کے کردار اردو فکشن کو ان کے ناقابل فراموش تحفے ہیں۔ بہترین کردار وہی فن کار تخلیق کر سکتا ہے جو غیر معمولی ذہانت رکھتا ہو، جس کا تجربہ وسیع ہو اور انسانی نفسیات پر جس کی گہری نظر ہو۔ مولوی صاحب نے زندگی کے عجیب نشیب و فراز دیکھے تھے، گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا تھا، اللہ نے انھیں غضب کا حافظہ عطا کیا تھا اور بلا کی ذہانت بخشی تھی۔

انھوں نے زندگی میں بہت ٹھوکریں کھائی تھیں، ابتدائی تعلیم ایک مسجد میں رہ کر حاصل کی تھی، گھر گھر گمہ آگری کر کے پیٹ کی آگ بجھائی تھی، زنان خانوں میں ایک طرح سے خادم کے فرائض انجام دیے تھے، بہت سے گھروں کا مصالحہ پیسا تھا۔ اس آگ کے دریا سے گزر کر ہی انھوں نے ترقی کی منزلیں طے کیں اور اعلاٰ مناصب تک پہنچے۔ زندگی کے اس سفر میں ہر طرح کے لوگوں کو دیکھنے اور برتنے کا

موقع ملا۔ جب ناول لکھنے کا وقت آیا تو یہ سارے تجربے کام آئے اور اسی کے سبب وہ ایسے سچے، ایسے اصلی اور ایسے لافانی کردار تخلیق کر سکے۔

تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ نذیر احمد کی کردار نگاری بے داغ نہیں۔ اس کا ایک عیب بہت نمایاں ہے۔ کوئی انسان نہ صرف نیک ہو سکتا ہے نہ صرف بد بلکہ نیکی اور بدی دونوں اس میں شیرو شکر ہو جاتے ہیں۔ مگر ان کے کردار یا تو صرف عیبوں کا مجموعہ ہیں یا صرف خوبیوں کا مجسمہ۔ اس لیے پروفیسر آل احمد سرور کا ارشاد ہے کہ ”ان کے کردار یا تو فرشتے ہوتے ہیں یا پھر شیطان“ انسان نہیں ہوتے۔“ کیونکہ انسان تو وہ ہے جس میں خامیاں اور خوبیاں گھل مل جائیں۔ مثال کے طور پر مرزا ظاہر دار بیگ کو لیجیے۔ یہ بزرگوار عیاری، مکاری، ظاہرداری کا مجموعہ ہیں۔ شروع سے آخر تک ایسے ہی رہتے ہیں۔ ہو نہیں سکتا کہ کہیں اور کسی موقع پر ان سے کوئی نیکی سرزد ہو جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کے کردار ایک نقاد کے الفاظ میں ”مٹی کے مادھو“ ہیں۔ جیسے شروع میں ہیں ویسے ہی آخر تک رہیں گے۔ ان میں ارتقا معدوم ہے جبکہ حالات انسان میں تبدیلیاں پیدا کرتے رہتے ہیں۔

مولوی صاحب ایک غضب اور کرتے ہیں۔ وہ ہر کردار کا نام ایسا رکھتے ہیں جس سے اس کے عادت مزاج اور خصلت کا شروع ہی سے پتا لگ جاتا ہے۔ مثلاً نصوص نام ہے تو وہ ضرور نصیحت کرے گا، جس بہن کا نام اکبری ہے وہ ضرور بڑی ہوگی۔ اصغری ضرور چھوٹی ہوگی۔ کلیم کلام کا ماہر ہوگا، ظاہر دار بیگ میں ظاہرداری کوٹ کوٹ کر بھری ہوگی۔ فہمیدہ صاحب فہم عورت ہوگی۔ مرزا زبردست بیگ سے کوئی جیت نہ سکے گا۔ اسی خصوصیت کو ذہن میں رکھتے ہوئے کہا گیا کہ نذیر احمد ناول نگار نہیں تمثیل نگار ہیں مگر یہ کہنا نا انصافی ہے۔

بہر حال ان چند خرابیوں کے باوجود مولوی نذیر احمد کی کردار نگاری قابل رشک ہے کہ انھوں نے بہت سے جیتے جاگتے کردار پیش کیے جو ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔

زبان و بیان پر مولوی نذیر احمد کو بہت عبور حاصل ہے۔ ان کی اصل تعلیم عربی زبان و ادب کی تھی۔ اس لیے ان کی زبان میں عربی الفاظ کی بہتات ہے۔ عمر کا ابتدائی حصہ دہلی میں گزرا تھا اور کم عمر تھے اس لیے بے تکلف گھروں میں جاتے تھے۔ کھانے کے عوض مختلف خدمات انجام دیتے تھے۔ اسی وجہ سے دہلی کی زبان اور دہلی کے محاورے نوک زبان تھے۔ ساری زندگی ان محاورات کا کثرت سے استعمال کرتے رہے۔ ناول کی زبان آسان اور سادہ ہونی چاہیے تاکہ قاری کی توجہ واقعات پر جمی رہے۔ مولوی صاحب کی زبان میں عربی الفاظ کی بہتات اور دہلی کے محاورات کی کثرت کھٹکتی ہے۔ آگے چل کر ان میں کمی آتی گئی اور زبان صاف ہوتی چلی گئی۔ انھیں زبان پر ایسی قدرت حاصل ہے کہ آسان زبان لکھنے پر آتے ہیں تو بے تکان لکھتے چلے جاتے ہیں۔ ان کے ناولوں سے اس کی بہت سی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔

مکالمہ نگاری میں نذیر احمد کو ایسی مہارت حاصل ہے کہ کم ناول نگاروں کو حاصل ہوگی۔ سبب یہ ہے کہ ہر طبقے کو لوگوں سے ان کا واسطہ رہا۔ وہ اچھی طرح جانتے تھے کہ کس کردار کی زبان سے کیا مکالمے ادا ہو سکتے ہیں۔ انسانی نفسیات سے وہ گہری واقفیت رکھتے تھے۔ مکالمے سن کر ہم بہ آسانی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ ان کا ادا کرنے والا کون ہے، کس طبقے سے تعلق رکھتا ہے اور اس کا کیسا مزاج ہے۔ ”مرآة العروس“ اور ”بنات النعش“ ان کے ابتدائی ناول ہیں۔ ان کی تصنیف کے وقت تک نذیر احمد کو ناول نگاری کے فن پر پوری طرح عبور حاصل نہیں ہوا تھا مگر مکالمہ نگاری پر انھیں اس وقت بھی پوری گرفت حاصل تھی۔ اس کا ثبوت اکبری اور اصغری کے مکالمے ہیں جن سے ان کے عادات و اطوار پر روشنی پڑتی ہے۔ یہ دونوں بہنیں اور ”بنات النعش“ کی حسن آرا اور محمودہ بالکل وہی مکالمے ادا کرتی

رتن ناتھ سرشار

اردو ناول کے فروغ میں رتن ناتھ سرشار کا یہ کارنامہ ناقابل فراموش ہے کہ ان کی تخلیقات۔۔۔ فسانہ آزاد، جام سرشار اور سیرکسار۔۔۔ نے ایسی شہرت پائی اور انھیں ایسا قبول عام حاصل ہوا کہ مولانا عبدالحلیم شرر، سجاد حسین اور مرزا محمد ہادی رسوا جیسے اہل قلم ناول نگاری کی طرف متوجہ ہوئے اور اردو میں اس نثری صنف کی بنیاد محکم ہو گئی۔ سرشار ایک تعلیم یافتہ کشمیری پنڈت تھے۔ اردو فارسی کے علاوہ انگریزی زبان و ادب سے بھی واقف تھے۔ مدرسی سے عملی زندگی کا آغاز کیا تھا اور ترجمے کی مشق بھی بہم پہنچائی تھی۔ تصنیفی زندگی کا آغاز اودھ اخبار کی ادارت سے کیا۔ ”فسانہ آزاد“ اسی اخبار میں قسط وار شائع ہوا۔ یہ اتنا پسند کیا گیا کہ شائقین کو اگلی قسط کا انتظار رہتا تھا۔ اس سے حوصلہ بڑھا اور انھوں نے بہت سے ناول تخلیق کیے۔ ان میں جام سرشار، سیرکسار، پی کہاں، کڑم دھڑم، طوفان بے تمیزی، چنچل نار اور کامنی نے بہت شہرت پائی۔ ”فسانہ آزاد“ اس لحاظ سے اہم ہے کہ یہ سب سے زیادہ مقبول ہوا۔ ”جام سرشار“ کی خصوصیت یہ ہے کہ فنی نقطہ نظر سے اس کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہاں ان دونوں ناولوں کا اختصار کے ساتھ ذکر کیا جاتا ہے۔

فسانہ آزاد اودھ اخبار میں قسط وار شائع ہوا۔ ہر قسط میں دلچسپی کا ایسا سامان ہوتا تھا کہ قارئین اسے بہت شوق سے پڑھتے تھے اور اسی وقت سے اگلی قسط کا انتظار شروع ہو جاتا تھا۔ سرشار ایک لائبریری انسان واقع ہوئے تھے اور ہر وقت عالم سرور میں رہتے تھے۔ اکثر ایسا ہوتا کہ اخبار چھپنے کا وقت سر پر آپہنچا اور ”فسانہ آزاد“ کی اگلی قسط کا انتظار ہے۔ آخر کار سرشار کو تلاش کر کے کشاں کشاں دفتر میں لایا جاتا۔ یہ اسی عالم سرور میں ایک قسط قلم برداشتہ لکھ ڈالتے بلکہ اکثر تو کاتب کو براہ راست

املا کر دیتے۔

سرشار ایسی بے پناہ تخلیقی صلاحیت کے مالک تھے کہ انھوں نے ہاتھ روک کے لکھا ہوتا یا نظر ثانی کی زحمت گوارا کی ہوتی تو اردو ناول میں آج ان کا جو مرتبہ ہے اس سے کہیں زیادہ بلند ہوتا۔ وہ ایک فطری اور پیدائشی فن کار تھے۔ زبان پر انھیں حاکمانہ قدرت حاصل تھی۔ علاوہ ازیں ناول کی روایت سے وہ بخوبی واقف تھے۔ رچرڈسن، فیلڈنگ، اسکاٹ، ڈکنس اور تھیکرے کی تخلیقات کے علاوہ ڈان کوئی، زا، الف لیلہ، انوار سہیلی، داستان امیر حمزہ، گل بکاوی، مراۃ العروس، بنات النعش، رامین، مہابھارت، قصہ نل دمن ایک عرصے تک ان کے زیر مطالعہ رہی تھیں۔ نتیجہ یہ کہ ناول نگاری کا فن ان کے خون میں رچ بس گیا تھا۔

”فسانہ آزاد“ کے لیے سرشار نے ایسا موضوع انتخاب کیا جس میں سیر پائے، ہنسی دل لگی، کردار نگاری، مختلف انداز کی بات چیت۔۔۔ غرض طرح طرح کے ہنرد کھانے اور قارئین کی توجہ کو گرفت میں لینے کے مواقع میسر آسکتے تھے۔ آزاد ایک سیلانی آدمی ہیں۔ حسن آرا کو دیکھتے ہی اس پر جی جان سے فدا ہو جاتے ہیں۔ اس کی فرمائش پر جنگ روم و روس میں حصہ لیتے ہیں۔ وہاں اپنی شجاعت و جوان مردی کا مظاہرہ کرنے کے بعد کامیاب و کامراں لوٹتے ہیں اور اپنے دل کی مراد پاتے ہیں۔ مطلب یہ کہ حسن آرا سے شادی ہو جاتی ہے۔ یہ چھوٹا سا قصہ ہے نئے طول دے کر اتنے صفحات پر پھیلایا گیا ہے۔ لیکن واقعات اور طرز تحریر دونوں میں ایسی دلکشی پائی جاتی ہے کہ طوالت ناگوار نہیں گزرتی۔

جام سرشار کو فنی نقطہ نظر سے ایک مکمل ناول کہا جاسکتا ہے۔ یہ بھی اودھ اخبار میں قسط وار شائع ہوا لیکن بعد کو مصنف نے پنڈت مادھو پرشاد ڈپٹی کلکٹر کے تعاون سے اس پر نظر ثانی کی۔ جو واقعات غیر ضروری معلوم ہوئے انھیں خارج کر دیا گیا۔ اس طرح پلاٹ مربوط ہو گیا، ناول کے مختلف حصوں میں تناسب و

ہم ہنگی پیدا ہو گئی اور ایک ایسا ناول وجود میں آ گیا جو اردو کے بہترین ناولوں کی صف میں جگہ پانے کا مستحق ہے۔

سرشار کافن بے شک بے عیب نہیں۔ اس وقت اردو میں ناول نگاری کافن اپنی عمر کے پہلے مرحلے میں تھا۔ مولوی نذیر احمد کے مبارک ہاتھوں سے اس کی بنیاد پڑی تھی اور سرشار اس بنیاد کو مستحکم کر رہے تھے۔ ان سے یہ توقع نہیں کی جاسکتی تھی کہ ان کے ناول خامیوں سے یکسر پاک ہوں۔ ان خامیوں میں ان کی ذاتی کمزوریوں کو بھی کسی حد تک دخل ہے۔ بے نوشی اور بے نیازی نے ان کے فن کو نقصان پہنچایا ورنہ اردو ناول کی تاریخ میں ان کا رتبہ اور بھی بلند ہوتا۔ آئیے اب اس پر غور کریں کہ سرشار کی ناول نگاری کی خصوصیات ہیں کیا۔

لطف اندوزی کو سرشار ناول کا بنیادی مقصد خیال کرتے تھے۔ ان سے پہلے مولوی نذیر احمد نے کئی ناول لکھ کر اردو میں اس صنف کی بنیاد ڈالی تھی۔ دونوں تقریباً ہم عصر ہیں مگر دونوں فن کاروں کا نقطہ نظر جداگانہ ہے۔ مولوی صاحب کی تمام تخلیقات کے پس پشت اصلاح کا جذبہ کارفرما ہے۔ سرشار کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ ہر واقعے کو اس انداز سے لکھیں اور ہر کردار کو اس طرح پیش کریں کہ پڑھنے والا خوش ہو اور اس کا کچھ وقت ہنسی خوشی کٹ جائے۔ ان کے ناولوں کو پڑھنے سے پہلے یہ بات اچھی طرح ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ کسی طرح کی اصلاح، نصیحت، اخلاقی تعلیم ان کے پیش نظر نہیں۔ وہ ناول کو حظ اندوزی کا وسیلہ اور وقت گزاری کا ذریعہ خیال کرتے ہیں اور بس۔

پلاٹ کے اعتبار سے سرشار کافن کمزور نظر آتا ہے۔ پلاٹ کی تیاری و تنظیم کی طرف ان کی توجہ کم ہے۔ ”جام سرشار“ اور ”کامنی“ کے علاوہ باقی ناولوں کے

پلاٹ ڈھیلے ڈھالے ہیں۔ اس کا اصل سبب یہ ہے کہ ناول قسط وار چھپے۔ اگلی قسط لکھتے وقت پچھلی قسط ان کے ذہن میں ہوتی تھی۔ یہ نہیں کہ اسے سامنے رکھ کر غور کرتے۔ پھر آگے قدم بڑھاتے۔ ان کی ساری تحریریں قلم برداشتہ ہوتی تھیں اور بالعموم نظر ثانی سے محروم رہتی تھیں۔ طوالت بھی پلاٹ کو نقصان پہنچاتی تھی اور داستان کا سانداز پیدا ہو جاتا تھا۔

کردار نگاری کا سرشار کو بڑا سلیقہ ہے۔ انھوں نے خوجی، آزاد، حسن آرا، اللہ رکھی، قمرن، نازو، ظہورن جیسے زندہ جاوید کردار اردو ناول کو عطا کیے۔ بقول علی عباس حسینی ”وہ ہر طبقے، ہر قوم، ہر ملت و مذہب اور ہر پیشے کے آدمی سے واقف و کھائی دیتے ہیں۔“ ان میں مسجد کے ملا بھی ہیں اور مجتہد عصر بھی، نجومی و زماں بھی، پنڈت بھی، حکیم اور ڈاکٹر بھی، بیوقوف بننے والے نواب اور ان کو لوٹنے والے مصاحب بھی، پتنگ باز، افیونی، چاندو باز، غنڈے، بد معاش، نیک و بد، نائی، حلوائی، سیٹھ، بزاز۔۔۔ ہر طرح کے لوگ ان کے ناولوں میں موجود ہیں۔ عورتوں کو دیکھیے تو وہ گھر کی چار دیواری میں قید رہنے والی عورتوں کو بھی خوب پہچانتے ہیں اور گھر سے باہر رنڈیوں، کبھیوں، بھٹیاریوں وغیرہ کو بھی۔

آزاد نئی روشنی کے مہم جو آدمی ہیں۔ خوجی ان کی ضد ہیں مگر ہیں بہت خوب۔ ان کا نام آیا اور ہونٹوں پر مسکراہٹ کھلنے لگی۔ کیکڑے کا بدن اور چھڑکا دل پایا ہے مگر بات بات پر گیدڑ بھکیوں سے کام لیتے ہیں۔ ”جاگیدے نہ ہوئی میری قرولی ورنہ ابھی بھونک دیتا۔“ پٹے بھی جاتے ہیں اور اکڑتے بھی جاتے ہیں۔ کسی عورت نے ان کے بونے قدر پر نظر ڈال لی تو یقین ہو گیا کہ ضرور مر مٹی ہے۔ مگر ایک بات ہے جس سے دوستی کی، نباہی۔ آزاد سے ان کا تعلق مخلصانہ ہے۔ جام سرشار کے نواب امین الدین حیدر بے حد معمولی شکل کے آدمی ہیں مگر ہودنوں کے حسن و جمال کا ذکر سن کر انھیں اپنے حسن کی شان میں گستاخی کا احساس ہوتا ہے۔

فرماتے ہیں۔ ”توبہ کر کے اور کان پکڑ کے کہتا ہوں کہ ایک دفعہ اس جانب کو بھی دیکھ لیں تو ہزار جان سے قربان ہو جائیں۔“ مغلانی کی شوخ و شنگ چھو کری ظہورن اپنے رنگ میں لاجواب ہے۔ قمرن اور نازو اپنی اپنی جگہ خوب ہیں۔ غرض کردار نگاری کے فن میں سرشار اپنا جواب آپ ہیں۔

مکالمہ نویسی کا سرشار کو بہت سلیقہ ہے۔ جو کرداروں کی زندگی اور ان کے ذہنی عمل سے اچھی طرح واقف ہو وہ مکالمہ نویسی میں ناکام نہیں ہو سکتا۔ مکالمہ نگاری میں سرشار کی کامیابی کا یہی راز ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ کس طبقے کے لوگ کس طرح کی زبان استعمال کرتے ہیں۔ مختلف طرح کے لوگوں کی ذہنیت، مزاج اور طور طریقوں سے وہ پوری طرح آشنا ہیں۔ ہر سطح کے لوگوں اور ان کے طرز تکلم سے واقفیت رکھتے ہیں اور مکالمہ نگاری کا حق ادا کر دیتے ہیں۔ سرشار کو مکالموں کا بادشاہ کہا گیا ہے۔ درست ہی کہا گیا ہے کہ ان کے ناولوں میں ”ہیکموں کی آپسی چھیڑ چھاڑ، ماما دایوں کی ہنسی ٹھنھول، ساتنوں کی گالی گلوچ، مولویوں کے لکچر سب اپنے اپنے موقع و محل پر بیش قیمت ٹینوں کی طرح جڑے ہوئے ہیں۔“

کامیاب مکالمہ نگاری کے لیے ایک چیز اور ضروری ہے اور وہ ہے زبان۔ سرشار نے بڑی محنت سے اردو زبان سیکھی تھی اور اس کے مستقل استعمال سے زبان پر پوری طرح قدرت حاصل ہو گئی تھی۔ ’مقفی‘، ’مسجع‘ زبان استعمال کرتے ہیں تو بھی روانی میں کمی نہیں آتی۔

ظرافت نے سرشار کے ناولوں کو مقبول بنانے میں سب سے اہم رول ادا کیا ہے۔ لکھتے وقت جو پہلا مقصد ان کے سامنے رہتا تھا وہ بننا بنانا تھا۔ سنجیدہ موضوعات انہیں اپنی طرف متوجہ کرنے میں ناکام رہتے تھے۔ وہ ظرافت کے ذریعے زندگی کی سنجیدگی اور تلخی کو کم کر کے اسے خوشگوار بنانا چاہتے تھے۔ کردار

نگاری ہو یا کسی واقعے کی تصویر کشی ان کی پوری کوشش یہی رہتی ہے کہ قاری کو ہنسائیں، اسے خوش کریں۔ ایک جگہ چوروں کا منتر اس طرح سنلتے ہیں ”آج کل منہگی کا سہ ہے۔ کون جانتا ہے کیسا وقت آپڑے۔ وہی مچھلی کے ٹکے، کہیں اٹکے نہ کہیں بھٹکے، ہتھ مارا اور سکے۔ یا فیروز شاہ شکاری! چڑیا ہماری ذمہ تمھاری۔“

عربانی جس نے سرشار کے ناولوں کو بعض جگہ ایسا بنادیا ہے کہ اکثر سنجیدہ مزاج لوگوں کے پیشانیوں پر شکنیں پڑ جاتی ہیں، ان کی حد سے بڑھی ہوئی ظرافت کا ہی نتیجہ ہے۔ ظرافت سے آگے بڑھ کر وہ ہنسی ٹھٹھول اور پھلڑپن پر اتر آتے ہیں۔ پنڈت بشن نرائن درکار شاد ہے کہ سرشار کی اکثر تصانیف اتنی عرباں ہیں کہ وہ لڑکیوں کو نہیں پڑھائی جاسکتیں۔ اکثر جگہ وہ فحش نگاری کی دلدل میں پھنس جاتے ہیں اور بدی کو سراہنا تو ان کے لیے عام بات ہے۔ اس اعتراض کے جواب میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ زندگی کی حقیقتوں کی اصلی اور سچی تصویر کھینچتے ہیں جو اکثر ناقابل برداشت ہو جاتی ہے۔ اس میں فن کار کا کیا قصور ہے۔

تمذیب و معاشرت کی مرقع کشی سرشار کے ناولوں کا خاص وصف ہے۔ ان کے اجداد کا وطن تو کشمیر تھا لیکن ان کی ولادت لکھنؤ میں ہوئی۔ یہیں بچے بڑھے۔ یہاں کی تمذیب اور یہاں کے رہن سہن کو بچپن سے دیکھا۔ اس متاع عزیز کو وہ اپنے سینے سے جدا نہ کر سکے۔ انھوں نے اپنی تحریروں میں جا بجا لکھنؤ کی زندگی کی اصلی اور سچی تصویریں پیش کر دی ہیں۔

لکھنؤ اور اس کی تمذیب و معاشرت کی مرقع کشی سرشار کو اردو ناول نگاروں میں ممتاز کرتی ہے۔



عبدالحمید شرر

مولانا عبدالحمید شرر کا نام ان کے تاریخی ناولوں کے لیے مشہور ہے۔ وہ عربی فارسی کے عالم تھے اور تاریخ اسلام سے خاص دلچسپی رکھتے تھے۔ سیروسیاحت کا شوق تھا۔ دنیا کے بہت سے اہم مقامات دیکھ چکے تھے۔ سفر کے دوران ان قدیم آثار کو بطور خاص دیکھا تھا اور احترام کی نظر سے دیکھا تھا جن سے اسلام کے عروج و زوال کی داستان وابستہ تھی۔ اس داستان کو رقم کرنے کا ارادہ کیا کیونکہ عالم بھی تھے اور صاحب قلم بھی۔ یہ ارادہ پختہ ہو گیا جب ان کی نظر سے سروالٹراسکاٹ کے تاریخی ناول گزرے۔ ان ناولوں پر تاریخی ناول ہونے کی تو محض تہمت تھی دراصل ان کے پیچھے اسلام کو بدنام اور عیسائیت کو نیک نام کرنے کی سازش کام کر رہی تھی۔ شرر نے اس سازش کا منہ توڑ جواب دینے کا تہیہ کر لیا۔ آخر کار ان کا زرخیز قلم حرکت میں آگیا اور بہت سے تاریخی ناول وجود میں آ گئے۔

شرر کے تاریخی ناول بہت سے ہیں۔ ”ملک العزیز ورجنا“ اور ”شوقین ملکہ“ لکھ کر انھوں نے صلیبی معرکوں کی یاد تازہ کی۔ ”حسن انجیلینا“ میں ترکوں کی فتح اور روسیوں کی شکست کا قصہ دہرایا۔ ”منصور موہنا“ میں سندھ کے انصاری خاندان کے واقعات پیش کیے۔ ”فردوس بریں“ میں حسن بن صباح کی ارضی جنت کی سیر کرائی۔ ”فلورا فلورنڈا“ میں ہسپانیہ کے عہد خلافت کے واقعات اور ”فتح اندلس“ میں اسپین پر مسلمانوں کی فتح کے حالات قلمبند کیے۔ ”عزیز مصر“ میں بنی طولون کے زمانے کے واقعات تحریر کیے۔ ”زوال بغداد“ میں مسلمانوں کی آپسی جنگ کے واقعات پیش کیے۔

یہ فہرست مکمل نہیں۔ انھوں نے اور بہت سے ناول لکھے جو اس زمانے میں بہت شوق سے پڑھے گئے۔ ان ناولوں کے لکھنے کا مقصد یہ تھا کہ مسلمانوں کو

ان کے اجداد کے کارنامے یاد دلا کر ان کے دلوں میں جوش پیدا کیا جائے۔ ممکن ہے وہ جاگ اٹھیں اور ان کا کارواں کسی منزل کی طرف جاوے یا ہو جائے۔

تنقید کی جائزہ لیا جائے تو ان تاریخی ناولوں کی کمزوریاں بہ آسانی نمایاں ہو جاتی ہیں۔ شرر بسیار نویس بھی ہیں اور زود نویس بھی۔ مطلب یہ کہ انھوں نے بہت زیادہ لکھا اور قلم رو کے بغیر لکھا۔ اعلا درجے کی تخلیق بڑی کاوش اور بہت غور و فکر کا مطالبہ کرتی ہے۔ مولانا شرر کا یہ حال تھا کہ منصوبہ بنائے بغیر قلم اٹھا لیتے تھے، لکھتے چلے جاتے تھے اور نظر ثانی کی زحمت گوارا نہیں کرتے تھے۔ چنانچہ انھوں نے لکھ لکھ کے انبار لگادیا اور فراق گور کھپوری کے لفظوں میں ”مٹی کا پہاڑ“ کھڑا کر دیا۔

شرر کے ناولوں میں افراد کے نام تو تاریخی ہوتے ہیں مگر واقعات سب مصنف کے من گھڑت اور وہ بھی ناقابل یقین۔ ”عزیز مصر“ میں احمد بن طولون والی مصر کے کردار کو ملاحظہ فرمائیے۔ یہ اپنے عہد کی بے مثال شخصیت تھی جس نے ایوان خلافت کی بنیادوں کو متزلزل کر دیا تھا مگر مولانا نے اس شخصیت کو محض بونا بنا کے رکھ دیا ہے اور بازاری لوگ اسے قتل کرنے کے لیے برچھے لیے ہوئے امیر کے محل میں گھس آتے ہیں۔

ایک خامی یہ کہ شرر کا ہیرو بالکل داستانی ہیرو کی طرح ہوتا ہے جو اکیلا سیکڑوں ہزاروں پر بھاری ہوتا ہے۔ اس کی شجاعت و جواں مردی پر عقل دنگ رہ جاتی ہے۔ آخر کار احساس ہوتا ہے کہ اس میں کچھ اصلیت نہیں۔ ناول ”ماہ ملک“ میں دونوں جوان دشمن کے لشکر کو مار بھگاتے ہیں۔ بقول حسینی ایسے سوراووں پر رستم و سہراب، لندھور بن سعدان، مالک بن اشور، ایرج و تورج کا گمان گزرے تو کیا عجب ہے۔ یہاں جادو نہیں، طلسم نہیں، جنت کی مدد نہیں مگر معرکے بالکل ویسے ہیں جو ”بوستان خیال“ اور ”داستان امیر حمزہ“ میں نظر آتے ہیں۔ پروفیسر ڈاؤڈن

نے سچ کہا تھا کہ تاریخی مضامین کے بیان میں ہر طرح کی خلاف واقعہ چیزوں سے احتراز کرنا چاہیے۔

شرر کے معاشرتی ناول بھی اسی طرح ناکام ہیں جس طرح ان کے تاریخی ناول۔ دونوں پر ایک ہی الزام عائد ہوتا ہے کہ خیالی ہیں۔ حقیقت سے ان کا کوئی واسطہ نہیں۔ اہل نظر کہتے ہیں کہ تاریخی ناول لکھنے والا ماضی میں اس طرح کھوجاتا ہے کہ حال کی مرقع کشی اس کے بس کی بات نہیں رہتی۔ سروالٹراسکاٹ انگریزی میں تاریخی ناول کے بانی ہیں لیکن جب انھوں نے معاشرتی ناول کی وادی میں قدم رکھا تو بڑی طرح ناکام رہے۔ یہی حال مولانا شرر کا ہے۔ انھوں نے متعدد معاشرتی ناول لکھے۔ ان میں سے چند کے نام ہیں دلکش، دلچسپ، خوفناک، محبت، دربار حرام پور، آغا صادق، بد رانسا کی مصیبت۔ ان میں سے کوئی زندہ رہنے والا نہیں۔ شرر کے تمام تاریخی اور معاشرتی ناولوں میں صرف ایک تخلیق ایسی ہے جس کی دلکشی اتنے برس بعد آج بھی کم نہیں ہوئی۔ یہ ناول ”فردوس بریں“ ہے۔ یہ آج بھی شوق سے پڑھا جاتا ہے اور یقین ہے کہ آئندہ بھی پڑھا جاتا رہے گا۔

فردوس بریں

فراق گورکھپوری نے مولانا شرر کے ناولوں کو جو تعداد میں بہت زیادہ ہیں ”مٹی کا پہاڑ“ کہا ہے مگر اس کوہِ خاک میں ایک کوہِ نور بھی ہے جو تائب دار بہرے کی طرح دمک رہا ہے۔ یہ ”فردوس بریں“ ہے۔

پلاٹ، کردار نگاری، مرقع کشی، مکالمہ نویسی۔۔۔ ہر لحاظ سے ”فردوس بریں“ کو ایک کامیاب ناول کہا جاسکتا ہے۔ اس میں فرقہ باطنیہ کی سازشوں کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ اس فرقے کے سرغنہ نے پہاڑوں کی اوٹ میں کسی پوشیدہ مقام پر

ایک جنت ارضی یعنی دنیا میں جنت بنائی تھی۔ لوگوں کو بے ہوش کر کے اس مصنوعی جنت میں لے جایا جاتا تھا۔ وہاں یہ عیش و عشرت کی زندگی گزارتے تھے۔ اس کے بعد پھر انھیں حشیش پلا کر بے ہوش کر دیا جاتا تھا۔ ہوش آنے پر معلوم ہوتا تھا کہ جس دنیا سے گئے تھے دوبارہ اسی میں لوٹ آئے۔ دوبارہ جنت میں لے جانے کا لالچ دے کر ان سے بڑے بڑے لوگوں کو قتل کرادیا جاتا تھا۔

اس ناول کے اہم کردار حسین، زمر، شیخ وجودی اور بلغان خاتون ہیں۔ حسین زمر کے عشق میں گرفتار ہے۔ اسے فریب دیا جاتا ہے کہ زمر اب اس دنیا میں نہیں رہی۔ حشیش پلا کر اسے ارضی جنت میں لے جایا جاتا ہے۔ وہاں وہ زمر کے وصل سے شاد کام ہوتا ہے۔ پھر بے ہوش کر کے اسے دنیا میں بھیج دیا جاتا ہے۔ دوبارہ جنت میں پہنچنے اور زمر کو پانے کا لالچ اسے شیخ وجودی کا حکم ماننے یعنی پہلی بار اپنے حقیقی چچا امام نجم الدین نیشاپوری اور دوسری بار امام نصر بن احمد کو قتل کرنے پر آمادہ کر دیتا ہے۔ آخر کار آنکھوں کی پٹی کھل جاتی ہے۔ وہ بلغان خاتون کی فوج کو ساتھ لے کر اس مصنوعی فردوس میں داخل ہوتا ہے۔ سخت خوں ریزی ہوتی ہے۔ آخر کار فرقہ باطنیہ کی یہ جھوٹی جنت بھی برباد کر دی جاتی ہے اور قلعة التمونہ بھی۔

حسین اس ناول کا سب سے اہم کردار ہے۔ مصنف نے اس کردار کی تعمیر کا حق ادا کر دیا ہے۔ حالات کے مطابق یہ کردار ارتقا کے مختلف مرحلوں سے گزرتا ہے۔ عشق کے ہاتھوں مجبور ہو کر وہ اپنے عہد کی نامور ہستیوں کے قتل پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ ان ہستیوں میں سے ایک اس کا حقیقی چچا ہے۔ فریب کا پردہ چاک ہو جاتا ہے اور حسین کی آنکھیں کھل جاتی ہیں تو وہ اپنے گناہوں کا کفارہ ادا کرتا ہے اور اس فرقے کی بیخ کنی کا کارنامہ انجام دیتا ہے۔

زمر حسین ہے، دھن کی پکی ہے اور عشق کے امتحان میں کھری اترتی ہے۔ اس میں عورت کی عام کمزوریاں بھی ہیں مثلاً نرم دس ہے لیکن وقت پڑنے پر دلیری

کا مظاہرہ بھی کرتی ہے۔ قزوقین کا کوہستانی راستہ طے کرنے سے گھبراتی ہے۔- پریوں کے نمودار ہونے کا خیال اسے خوف زدہ کر دیتا ہے لیکن دھن کی پکی ہے۔ ہر مصیبت کا سامنا کر کے بھائی کی قبر پر پہنچنا اور فاتحہ پڑھنا چاہتی ہے اور ایسا کر کے رہتی ہے۔ فردوس بریں پہنچنے پر اس کی آبرو خطرے میں ہے مگر وہ اپنی عصمت بہر حال بچالیتی ہے۔ وہی خط لکھ کر حسین کو بلخان خاتون کے پاس بھیجتی ہے اور فرقہ باطنیہ کو مٹا دینے کا باعث بنتی ہے۔

بلخان خاتون مردانہ صفات رکھتی ہے۔ نڈر بھی ہے اور سفاک بھی۔ غارت گری اور کشت و خون اس کی سرشت میں داخل ہے۔ اس کی دلیری کا یہ حال ہے کہ صرف پانچ سو سوار ساتھ لے کر قلعہ التمونہ میں داخل ہو جاتی ہے اور ارضی فردوس کو برباد کر دیتی ہے۔ انتقام کا جذبہ اس پر اس قدر غالب ہے کہ باپ کا سوگ تک اسے یاد نہیں رہتا ہے۔ نسوانی خصائص سے وہ بالکل محروم ہے۔ شیخ شرف علی وجودی کا کردار سدا زندہ رہنے والا ہے۔ اس کی ذات بڑی پراسرار ہے۔ عیاری، زور بیان، سخت گیری جو ایک سفاک فرقے کی قیادت کے لیے ضروری ہیں وہ سب اس میں موجود ہیں۔

اس ناول میں سرشار کے دو ہنر پوری طرح نمایاں ہوتے ہیں۔ ایک تو مرقع کشی کا ہنر کہ جس منظر کو پیش کیا ہے اس کی جیتی جاگتی تصویر کھینچ دی ہے۔ دوسرے مکالمہ نگاری کی صلاحیت کہ ہر کردار کا باطن اس کے مکالموں سے عیاں ہو جاتا ہے۔ حسین اور شیخ وجودی کے درمیان جو بات چیت ہوئی ہے وہاں تو سرشار کا یہ ہنر معراج پر نظر آتا ہے۔ سرشار نے اسلامیات کا بہت توجہ سے مطالعہ کیا تھا اس لیے خوب جانتے تھے کہ علما کا طرزِ تکلم اور اندازِ استدلال کیا ہوتا ہے۔ اس واقفیت سے انھوں نے پورا فائدہ اٹھایا۔

”فردوس بریں“ کو شرر کا ایک کامیاب ناول قرار دیا جاسکتا ہے۔

مرزا محمد ہادی رسوا

پریم چند سے پہلے اردو ناول کی تاریخ میں سب سے اہم نام مرزا محمد ہادی کا ہے جو امر او جان ادا کی اشاعت کے بعد رسوا تخلص سے مشہور ہوئے۔ بہت ذہین انسان تھے مگر مزاج لالچالی پایا تھا، جم کر کوئی کام نہ کر سکے۔ طبیعت کا رجحان ریاضی اور نجوم کی طرف تھا۔ سب سے پہلے ریلوے میں اوور سیر کی حیثیت سے ملازم ہوئے مگر اس کام میں جی نہ لگا۔ آخر کار سبکدوش ہو گئے پھر نخاس (لکھنؤ) کے ایک فارسی مدرسے میں بطور معلم ملازم ہو گئے۔ تصنیف کا شوق تھا۔ اسی نے ان کا نام زندہ رکھا۔ مختلف موضوعات پر دو درجن سے زیادہ کتابیں لکھیں۔ ان میں زیادہ تر ناول ہیں۔ ان میں سے بیشتر لکھنؤ اور اس کے آس پاس کی زندگی کے گرد گردش کرتے ہیں۔ لکھنؤ اور لکھنؤ کی تہذیب و معاشرت ان کے رگ و پے میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ یہیں ۱۸۵۸ء میں ان کی ولادت ہوئی اور یہیں زندگی گزری۔ لکھنؤ میں جو کچھ دیکھا اپنی تحریروں میں اس کی ہو بہو تصویر اتار دی۔ یہی ان کا اصل کمال ہے۔

امراو جان ادا کے علاوہ ان کی خاص تصانیف ہیں : ذات شریف، شریف زادہ، اختری بیگم، بہرام کی رہائی، طلسمات، خونی بھید، خونی عاشق اور افشاے راز۔ لیکن مرزا محمد ہادی رسوا کا نام زندہ ہے تو اس لیے کہ وہ امر او جان ادا کے مصنف ہیں اور باقی کتابوں کے نام صرف اس لیے زندہ ہیں کہ وہ بھی امر او جان ادا کے مصنف کی تخلیق ہیں۔ آئیے اب امر او جان ادا کی بقاے دوام کا راز تلاش کریں۔

امراو جان ادا

کوئی کتاب اگر اپنے وجود میں آنے کے پچاس سال بعد بھی دلچسپی سے پڑھی جائے تو اسے ادبِ عالیہ میں شمار کیا جانا چاہیے۔ امر او جان ادا تقریباً ایک صدی

پہلے لکھی گئی تھی۔ اس کی سوسالہ زندگی میں کوئی زمانہ ایسا نہیں آیا جب اس کی مقبولیت کو گمن لگا ہو۔ فن کے پارکھوں نے ہر دور میں اسے خراج تحسین پیش کیا اور اعتراف کیا کہ یہ اردو کا پہلا ناول ہے جو فن کی کڑی سے کڑی کسوٹی پر پورا اترتا ہے۔ یہی اس کے بقائے دوام کا راز ہے۔

ناول کا موضوع کیا ہے اور ناول نگار نے کس مقصد کے پیش نظر اسے تصنیف کیا ہے اس پر ایک زمانے سے بحث ہوتی آئی ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ مصنف ایک طوائف کے چہرے سے نقاب ہٹانا چاہتا ہے۔ اگر ناول نگار کا مدعا یہ ہوتا تو وہ طوائفوں کی زندگی کے گھناؤنے پن پر زور دیتا اور ان کی زندگی کے وہ پہلو اُجاگر کر ماکہ پڑھنے والا ان سے نفرت کرنے لگتا۔ مگر ایسا نہیں ہے۔ ناول نگار نے اپنے زمانے یعنی انیسویں صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں لکھنؤ اور اس کے آس پاس کی زندگی میں جو کچھ دیکھا اسے من و عن امراد جان ادا میں پیش کر دیا۔ وہاں کی تہذیب و معاشرت کی تصویر کشی ہی ناول نگار کا مقصود ہے۔

مرزا محمد ہادی زیادہ غور و فکر کے عادی نہیں تھے مگر انھوں نے اس نکتے کو پایا کہ طوائف کا کوٹھا ہی ایک ایسا سینچ ہو سکتا ہے کہ لکھنؤ کا ہر کردار کبھی نہ کبھی اس تک پہنچتا ہے اور اپنا پارٹ ادا کر کے رخصت ہو جاتا ہے۔ یہ تو ہم نے سن ہی رکھا ہے کہ کسی زمانے میں بڑے بڑے امیروں، جاگیرداروں اور نوابوں کے بیٹوں کو مجلسی آداب اور گفتگو کا ہنر سیکھنے کے لیے طوائف کے کوٹھے پر بھیجا جاتا تھا۔ امراد جان ادا ناول کی سیر کیجیے تو ایسے بوڑھے بھی یہاں بیٹھے اور دل بہلاتے نظر آتے ہیں جن کے منہ میں دانت نہ پیٹ میں آنت۔ شرمیلے نواب سلطان سے بھی ہمیں ملاقات ہوتی ہے۔ حد یہ ہے کہ ڈاکو فیض علی بھی رات کی تاریکی گہری ہونے پر یہاں آ پہنچتے ہیں۔ جن کا کوٹھے پر آنا ممکن نہیں یہ پورا کوٹھا ان تک جا پہنچتا ہے۔

میلوں، تماشوں اور غرسوں کا ذکر کیے بغیر لکھنؤ کی معاشرت کا نقشہ کیسے مکمل ہو سکتا تھا۔ اس کا حل مصنف نے اس طرح نکالا کہ طوائفوں کو سیر کے بہانے وہاں لے گیا۔ بیگمات کی زندگی اور محلات کے اندرونی منظر دکھانے مقصود ہیں تو بھرے کے لیے امر او جان کا وہاں لے جانا کیا دشوار ہے۔ لکھنؤ کی بربادی کے دوران پناہ لینے کے لیے طوائف مسجد میں جا پہنچے تو مولوی صاحب سے ملاقات کیسے نہ ہوگی۔ بے روزگار گنواروں اور لٹیروں کو پیش کرنے کی صورت یہ نکالی گئی کہ شر کے باہر نواب سلطان کی کوٹھی میں امر او جان مقیم ہیں تو لٹیرے لوٹ مار کے لیے وہاں آتی ہیں۔ غرض خانم کے کوٹھے کو مرکز بنا کر ناول نگار ہمیں سارے لکھنؤ کی سیر کرا دیتا ہے اور اپنا مقصد حاصل کر لیتا ہے۔

پلاٹ دو طرح کا ہوتا ہے۔ اکہرا پلاٹ اور دوہرا پلاٹ۔ اکہرے پلاٹ میں شروع سے آخر تک ایک قصہ ہوتا ہے۔ اس لیے مصنف اور قاری دونوں کے لیے اسے گرفت میں لیے رہنا آسان ہوتا ہے۔ قصے دو یا دو سے زیادہ ہوں تو مصنف کے لیے اس کا نباہنا دشوار ہوتا ہے۔ قاری کی توجہ برقرار نہ رہے تو دوہرے پلاٹ کے ناول کو سمجھنا اور اس سے لطف اندوز ہونا مشکل ہو جاتا ہے۔

امراو جان ادا کا پلاٹ دوہرا ہے۔ امیرن ایک کسن لڑکی ہے۔ بنگلہ (فیض آباد) اس کا آبائی وطن ہے۔ دلاور نام کا ایک بد معاش امیرن کے باپ سے عداوت رکھتا ہے۔ وہ امیرن کو اغوا کر کے لکھنؤ لے جاتا ہے۔ دوران سفر جس کو ٹھہری میں امیرن ٹھہرائی جاتی ہے اسی میں ایک اور لڑکی رام دئی بھی لائی جاتی ہے۔ لکھنؤ میں امیرن کو ایک طوائف خانم خرید لیتی ہے اور اسے امیرن سے امر او جان بنا دیتی ہے۔ رام دئی کو ایک نواب زادے سلطان کی ماں اپنے بیمار بیٹے کے لیے مول لے لیتی ہے۔ بقول امر او جان ایک کو کوٹھی میسر آتی ہے دو سری کو کوٹھا۔ دونوں کی زندگیاں ایک دوسرے سے مختلف ماحول میں گزرتی ہیں اور اس طرح دو قصے الگ

الگ چلتے ہیں۔ ایک دن امرا و جان مجرے کے لیے نواب سلطان کی کوٹھی میں جاتی ہے۔ یہاں اس کی ملاقات رام دئی سے ہو جاتی ہے۔ اس طرح دونوں قصے مل کر ایک ہو جاتے ہیں اور قصہ انجام کی طرف بڑھتا ہے۔

دو ہرے پلاٹ کے باوجود قصہ پوری طرح گٹھا ہوا ہے اور کہیں جھول نظر نہیں آتا۔ واقعات ایسی فطری ترتیب سے پیش آتے ہیں کہ کہیں الجھا و پیدا نہیں ہوتا اور پورا ناول قاری کی گرفت میں رہتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ پلاٹ کی تیاری میں ناول نگار نے بڑی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔

کردار نگاری کے نقطہ نظر سے بھی امرا و جان ادا اردو کا پہلا کامیاب ناول ہے۔ ناول کی تکنیک میں کردار نگاری کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ ناول نگار کا کمال اس میں ہے کہ ایسے کردار تخلیق کرے جو حقیقی اور اصلی دنیا سے لیے گئے ہوں۔ ان پر اصلیت کا دھوکا ہو۔ ناول ایک بار پڑھ لینے کے بعد وہ ہمارے دل و دماغ میں اس طرح بس جائیں کہ جب بھی ان کا خیال آئے یہ محسوس ہو کہ ہم برسوں ان کے ساتھ رہے ہیں۔ امرا و جان ادا کے کردار اسی طرح کے ہیں۔ کبھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ یہ کردار فرضی ہیں اور محض مصنف کی جنبش قلم سے وجود میں آئے ہیں۔

ناول کے کردار دو طرح کے ہیں۔ ایک وہ جو ناول کے بیشتر حصے پر چھائے ہوئے ہیں۔ مصنف نے بڑی محنت سے ان میں اصلیت کا رنگ بھرا ہے اور مختلف زاویوں سے ان پر روشنی ڈالی ہے۔ دوسرے وہ جو ذرا دیر کو نظر آتے ہیں اور نظروں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ یہ بھی ہمارے دل و دماغ پر دائمی نقش چھوڑے بغیر نہیں رہتے۔

ناول کے مرکزی کردار ہیں : خانم، حسینی بوا، بسم اللہ جان، خورشید جان، گوہر مرزا، نواب سلطان، رام دئی اور سب سے بڑھ کر خود امرا و جان۔ ان میں سے

خانم کو لپیچے۔ خانم سے ہماری پہلی ہی ملاقات اس قدر بھرپور ہے کہ اس کے خدوخال پوری طرح نمایاں ہو جاتے ہیں۔ مصنف اس کا تعارف ان الفاظ میں کراتا ہے۔ ”اس زمانے میں ان کا رن قریب پچاس برس تھا۔ کیا شاندار بڑھیا تھی۔ رنگ تو سانولا تھا مگر ایسی بھاری بھر کم جامہ زیب عورت دیکھی نہ سنی۔ بالوں کے آگے کی لٹیں بالکل سفید تھیں۔ ان کے چہرے پر بھلی معلوم ہوتی تھیں۔ ململ کا دوپٹہ سفید، کیسا باریک چٹنا ہوا کہ شاید و باید، اودے مشروع کا پائسجامہ، بڑے بڑے پائینچے ہاتھوں میں موٹے موٹے سونے کے کڑے کلائیوں میں پھنسے ہوئے، کانوں میں سادی دو انتیاں لاکھ لاکھ بناؤ دیتی تھیں۔۔۔ پلنگڑی سے لگی ہوئی قالین پر بیٹھی ہیں۔ کنول روشن ہے۔ بڑا ساقشی پاندان آگے کھلا رکھا ہے۔ سامنے ایک سانولی سی لڑکی ناچ رہی ہے۔“

ناول آگے بڑھتا ہے تو قدم قدم پر اس شاندار بڑھیا کا رعب داب نظر آتا ہے اور اس کی معاملہ فہمی کا قایل ہونا پڑتا ہے۔ مول تول کر کے امیرن کو تو وہ خرید لیتی ہے اور جب پتا چلتا ہے کہ رام دئی کن داموں بکی تو کہتی ہے ”اتنے تو ہم بھی دے دیتے۔“ لڑکیوں کے اغوا کر کے بیچ ڈالنے پر اس کا یہ جملہ کہ ”موے خدا جانے کہاں کہاں سے معصوم بچیوں کو اٹھالاتے ہیں۔ اس کے بعد یہ رائے کہ عذاب ثواب تو انھی کم بختوں کو ہوگا۔ یہاں نہ بکتی تو کہیں اور بکتی، اس زمانے کی ریاکاری پر روشنی ڈالتا ہے۔ نواب سلطان کے ہاتھوں خاں صاحب کا قتل ہو جانے پر وہ ذرا نہیں گھبراتی۔ ان کی لاش کو اٹھا کر پھٹکوا دیتی ہے۔

گو ہر مرزا کا کردار بھی غضب کا جیتا جاگتا اور دلچسپ کردار ہے۔ امر او جان رسوا سے اس کا ذکر کرتے ہوئے کہتی ہیں ”ڈومنی کا بیٹا تھا۔ قدرتی لے دار آواز، بتانے میں مشاق، بوٹی بوٹی پھڑکتی تھی۔ ادھر میں لے سر سے آگاہ۔ جب مولوی صاحب مکتب میں نہ ہوتے تھے تو خوب جلسے ہوتے تھے۔ کبھی میں گانے لگی وہ بتانے لگا۔ کبھی وہ گارہا ہے، میں تال دے رہی ہوں۔ بغیر میری اس کی سنگت کے

لطف نہ آتا تھا۔“

یہ گوہر مرزا بھی عجب ذات شریف ہیں۔۔۔ مطلبی، مکار، کام چور! نواب سلطان نے امر او جان کو نذرانے میں اشرفیاں بھیجی ہیں۔ آدھی یہ بطور انعام ہڑپ لیتے ہیں۔ بے شرم ایسے کہ چھپاتے بھی نہیں۔ امر او کو مفت مشورہ دیتے ہیں خانم سے یہ اشرفیاں چھپا جاؤ۔ برے وقت میں کام آئیں گی۔ یہ امر او جان کے باغ جوانی کے پہلے خوشہ چیں ہیں۔ امر او کے دل میں بھی ان کے لیے نرم گوشہ ہے۔ آخر تک انھیں بھرے جاتی ہیں اور یہ بے حیا مفت کی روٹیاں توڑے جاتے ہیں۔ خیر کچھ بھی سہی، ہیں بہت دلچسپ۔

نواب سلطان شرمیلے، کم سخن انسان ہیں۔ بیگم جو کبھی رام دئی تھیں ان کی قدردانی اور وفاداری کا کلمہ پڑھتی ہیں گو ساتھ میں یہ بھی کہتی ہیں کہ باہر کچھ کرتے ہوں تو اس کی خبر نہیں۔ اور اصلیت بھی یہی ہے کہ کوٹھی کے اندر وہ بیوی کے فرمانبردار شوہر مگر باہر امر او جان کے جاں نثار عاشق ہیں۔

تمام اہم کرداروں کا ذکر تو اس مختصر مضمون میں ممکن نہیں مگر اتنا عرض کرنا ضروری ہے کہ سب سے جاندار، سب سے دلکش اور دل کو چھو لینے والا کردار امر او جان کا ہے۔ یہ ناول انہی کے نام پر ہے اور شروع سے آخر تک وہی اس پر چھائی ہوئی ہیں۔ ناول نگار نے سب سے زیادہ محنت سے اسی کردار کو تراشا ہے اور خوب تراشا ہے۔

نیم پر چڑھ جانے والے مولوی صاحب اور مسجد میں امر او جان کو دیکھ کر اس خیال سے خوش ہونے والے مولوی صاحب کہ یہ عورت ضرور طاق بھرنے آئی ہے، امر او جان کو لے اڑنے والے فیض علی، نواب سلطان کے ہاتھوں مارے جانے والے خاں صاحب، بہت ذرا اسی دیر کو ہمارے سامنے رہتے ہیں مگر ایسے جاندار ہیں کہ ہمارے ذہن سے کبھی محو نہیں ہو سکتے۔

ان کرداروں کے خالق نے جزئیات نگاری سے کام لیتے ہوئے ان کے

بارے میں معمولی سے معمولی بات بھی تفصیل سے بیان کر دی ہے اور درجن بھر سے زیادہ زندہ جاوید کردار پیش کر کے اردو ناول کے سرمایے میں بیش قیمت اضافہ کر دیا ہے۔

ناول کی تکنیک پر اظہار خیال بھی یہاں بہت ضروری ہے۔ ناول ہو یا افسانہ عام طور پر یہ طریقہ اختیار کیا جاتا ہے کہ پورا قصہ واحد غائب کی ضمیر میں بیان کر دیا جاتا ہے۔ مثلاً مصنف بتاتا ہے کہ ایک لڑکی تھی اس کا نام کبریٰ تھا۔ ایک اور لڑکی تھی اس کا نام صغریٰ تھا۔ ان میں ایک سلیقہ شعار تھی دو سری پھوہڑ.... وغیرہ وغیرہ (مرآۃ العروس از مولوی نذیر احمد) دو سری صورت یہ ہو سکتی ہے کہ مصنف واحد متکلم میں پورا قصہ سنائے۔ مثلاً میں نے یہ دیکھا، یہ کیا، یا پھر کوئی کردار وضع کرے اور وہ سارا قصہ سنائے۔ یہ تکنیک ذرا مشکل ہے لیکن ہے زیادہ پُراثر۔ کیونکہ ہم ایک ایسے شخص کی زبان سے قصہ سنتے ہیں جو خود افرادِ قصہ میں شامل ہے۔ اس سے قصے پر ہمارا اعتبار بڑھ جاتا ہے۔

امرا جان ادا میں یہی تکنیک اختیار کی گئی ہے۔ رسوا سے امرا جان کی ملاقات ہو جاتی ہے۔ وہ کُرید کُرید کر ان سے بیٹے دنوں کی باتیں پوچھتے ہیں اور ضبطِ تحریر میں لا کر ایک مکمل ناول تیار کر دیتے ہیں جسے امرا جان کی سوانح عمری بھی کہا جاسکتا ہے۔

اس تکنیک سے مصنف نے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ رسوا خود مرزا محمد ہادی تو نہیں لیکن ان کے نمائندے ضرور ہیں۔ وہ قصے کو قابو میں رکھتے ہیں۔ بعض مقامات ایسے آتے ہیں کہ امرا جان اگر اپنے ماضی کے قصے بے کم و کاست کہہ دیں تو بے حیا کہلائیں۔ ایسے موقعوں پر رسوا کُرید کُرید کر اور اصرار کر کے ان سے بہت کچھ معلوم کر لیتے ہیں۔ بعض مقامات ایسے بھی ہیں جہاں امرا جان کو فطری طور پر بہت کچھ کہنا چاہیے لیکن اس سے ناول کو آگے بڑھانے میں مدد نہیں مل

سکتی۔ ایسے موقعوں پر رُسوا کہہ اٹھتے ہیں کہ جانے بھی دیجیے۔ اس غیر ضروری تفصیل سے کیا فائدہ۔ اس طرح ناول کے واقعات قابو میں رہتے ہیں۔ مصنف نے یہ تکنیک بہت سوچ سمجھ کر اختیار کی ہے۔

اصلیت و واقعیت سے ادب میں یہ مراد نہیں کہ وہی پیش کیا جائے، جو سچ مچ پیش آچکا ہے بلکہ یہ مطلب ہے کہ ایسا ہونا قرین قیاس ہے، ایسا واقعہ پیش آنا بالکل ممکن ہے۔ مثلاً یہ ضروری نہیں کہ مولوی نذیر احمد کے ناول مرآۃ العروس کی اکبری اور اصغری کبھی نہ کبھی اور کہیں نہ کہیں ضرور ہو گزری ہوں۔ دیکھنا صرف یہ ہے کہ اس طرح کی لڑکیوں کا وجود ممکن ہے یا ناممکن۔ اگر ممکن ہے تو اسی کا نام اصلیت و واقعیت ہے۔

یہ بحث اکثر اٹھتی رہی ہے کہ امراو جان نام کی کوئی طوائف اصلیت میں ہو گزری ہے یا یہ مصنف کے ذہن کی پیداوار ہے۔ اگر ہو گزری ہے اور اس نے جو واقعات خود بیان کیے، مصنف نے ان کو قلمبند کر دیا تو بھی کوئی مضائقہ نہیں۔ البتہ اس سے مصنف کا رتبہ گھٹ جاتا ہے اور کہا جاسکتا ہے کہ قصہ تو انھیں بنانا یا مل گیا۔ انھوں نے صرف اسے لکھنے کی زحمت کی اور ناول نگار بن گئے۔ اگر امراو جان اصلیت میں تھی ہی نہیں۔ یہ کردار مصنف نے خود وضع کر لیا تو ان کا مرتبہ دوگنا ہو جاتا ہے۔ مطلب یہ کہ ایک تو انھوں نے قصہ گڑھا، واقعات کی ترتیب قائم کی اور اسے لفظوں میں ڈھالا۔

تحقیق سے ثابت ہوتا ہے کہ ۱۸۵۷ء کے غدر کے ارد گرد اس نام کی کوئی طوائف لکھنؤ میں نہیں ہوئی البتہ اس سے پہلے ہو گزری ہے۔ رُسوا بھی خود مرزا محمد ہادی نہیں۔ ان کا تخلص ہادی تھا رُسوا نہیں۔ رُسوا مرزا محمد ہادی کا وضع کیا ہوا ایک کردار ہے۔ ثبوت یہ کہ محمد ہادی ۱۸۵۸ء میں پیدا ہوئے۔ جو واقعات امراو جان سناتی ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ غدر کے زمانے تک زندگی کی بہت

سی برساتیں ان پر گزر چکی تھیں۔ مرزا کی ولادت کے وقت امر او جان کی عمر تیس پینتیس سے کم تو کسی طرح نہیں رہی ہوگی۔ جن کی عمروں میں اتنا فرق ہو ان کے درمیان ایسی بے تکلفی نہیں ہو سکتی جیسی مرزا اور امر او جان کے درمیان ہے۔

اصلیت یہ ہے کہ مرزا نے رُسا نام کا ایک کردار گڑھ لیا تھا اور اسی کے ذریعے قصہ سنوایا تھا۔ جب ناول شائع ہوا تو اس کے واقعات لوگوں کو بالکل اصلی لگے اور لوگ مرزا سے پوچھنے لگے کہ رُسا کیا آپ ہی ہیں؟ آخر کار انھوں نے بھی تسلیم کر لیا کہ جی ہاں میں ہی رُسا ہوں۔ امر او جان نے اپنی آپ بیتی مجھی کو سنائی تھی۔ (چنانچہ ہمیں بھی یہ تسلیم کرنے میں کیا عذر ہو سکتا ہے کہ مرزا محمد ہادی ہی رُسا تھے) یہی نہیں امر او جان میں اور اصلیت پیدا کرنے کے لیے انھوں نے ایک قدم اور بڑھایا۔ انھوں نے کہا کہ ناول کو پڑھ کر امر او جان بہت برا فروختہ ہوئیں اور کہا کہ جو کچھ میں نے تم پر اعتماد کر کے تمہیں بتا دیا تم نے اسے طشت از بام کر کے مجھ کو بدنام کر دیا۔ خیر میں بھی اس کا بدلہ لوں گی۔ انھیں معلوم تھا کہ کسی زمانے میں مرزا ایک یورپین خاتون پر مرتے تھے۔ اس کی جدائی میں مرزا پر جو کچھ گزری اسے انھوں نے ”نالہ رُسا“ مثنوی میں رقم کر دیا تھا۔ امر او جان مرزا کی عدم موجودگی میں ایک بار ان کے گھر آئیں اور نالہ رُسا کا مسودہ لے آئیں۔ بدلہ لینے کے لیے امر او جان نے اسے شائع کر دیا۔ یہ سارا قصہ من گھڑت ہے۔ یہ سب مرزا کی کارستانی ہے۔ یہ مثنوی مرزا نے خود شائع کی اور یہ واقعہ محض ناول میں اصلیت کا رنگ اور گہرا کرنے کے لیے وضع کر لیا۔

اصل بات یہ ہے کہ ناول کا ایک ایک کردار اصلی لگتا ہے۔ کسی واقعے پر فرضی ہونے کا گمان نہیں ہوتا۔ کہا جاتا ہے کہ ناول شائع ہوا تو اکثر لوگ امر او جان کی ایک جھلک دیکھنے کی خواہش دل میں لیے لکھنؤ آتے تھے اور ان کا پتا پوچھتے پھرتے تھے۔

ناول کی فضا بالکل ویسی ہی ہے جیسی اس زمانے کے لکھنؤ کی تھی۔ ہر طرف عیش و عشرت کا بازار گرم تھا، فارغ البالی کا دور دورہ تھا۔ طوائفوں کے کوٹھے بے فکرے رئیسوں اور نوابوں کی آماج گاہ بنے ہوئے تھے۔ جا بجا راگ رنگ کی محفلیں آراستہ ہوتی تھیں۔ شعرو شاعری کی فضا غالب تھی اور مشاعروں کا عام رواج تھا۔ میلوں اور عرسوں میں خوب رونق ہوتی تھی۔ تہوار بڑی شان سے منائے جاتے تھے۔ غرض اس ناول میں لکھنؤ پوری طرح جی اٹھا ہے۔

ناول کی زبان اس عہد کے تقاضے کے مطابق ادبی بلکہ شاعرانہ ہے۔ امر او جان خود شاعرہ ہیں اور ادا تخلص کرتی ہیں۔ شعرو شاعری کی محفل ہی رسوا سے ان کی ملاقات کا ذریعہ بنتی ہے۔ ناول کا آغاز ہی اس شعر سے ہوتا ہے :

ہم کو بھی کیا کیا مزے کی داستانیں یاد تھیں
لیکن اب تمہید ذکرِ درو ماتم ہو گئیں

اس کے بعد بھی جا بجا حسب حال اشعار سے کام لیا گیا ہے۔ زیادہ تر ابواب کسی نہ کسی شعر سے ہی شروع ہوتے ہیں۔

مکالمہ نگاری میں بھی امر او جان ادا کے مصنف نے حد درجہ مہارت اور سلیقہ مندی کا ثبوت دیا ہے۔ لکھنؤ کے مختلف طبقوں کی بول چال سے وہ بخوبی واقف تھے۔ انھوں نے ہر کردار کے منہ سے وہی مکالمے ادا کرائے ہیں جو اس سے کامل مطابقت رکھتے ہیں۔ مثلاً خانم کی گفتگو سنیے تو احساس ہوتا ہے کہ ایک زمانہ شناس، معمر دنیا کے نشیب و فراز سے آگاہ طوائف مجھو کلام ہے۔ بوا حسینی، خورشید جان، بسم اللہ جان کے ڈائلاگ ان کے الگ الگ مزاجوں کے آئینہ دار ہیں۔ گو ہر مرزا، نواب سلطان اور مولوی صاحب کے منہ سے نکلا ہوا ایک ایک لفظ صاحب کلام کے کردار کی نقاب کشائی کرتا ہے اور ان کی نفسیات سے قاری کو آگاہ کرتا ہے۔

امراؤ جان جب اپنے پیٹے سے توبہ کر چکیں اور صرف ناچ بجرے پر
بسر اوقات رہ گئی اس زمانے کا ذکر کرتے ہوئے کہتی ہیں :
”اکثر میرے جی میں آیا کہ کسی مرد آدمی کے گھر بڑجاؤں لیکن پھر خیال آیا
لوگ کہیں گے آخر رنڈی تھی نا۔ کفن کا چونگا کیا۔“

حاصل کلام یہ کہ امرا و جان اردو کا پہلا ناول ہے جو فن کی کسوٹی پر پورا اترتا
ہے۔ اسے مرزا محمد ہادی رسوا کا بے مثال کارنامہ اور اردو کا شہکار ناول کہنا بجا ہے۔



Personal Library
IHSAN-UL-HAQ
B.S-URDU
0313-9443348

پریم چند

اردو ناول کا سنگ بنیاد تو مولوی نذیر احمد کے مبارک ہاتھوں سے اسی دن رکھ دیا گیا تھا جب انھوں نے ۱۸۶۹ء میں اپنی یادگار تصنیف *مرآۃ العروس* مکمل کی تھی لیکن اس عمارت کو اٹھنے اور قابل رشک بلندیوں کو چھو لینے کے لیے انتظار تھا ایک عظیم فن کار کا جس کے ہاتھوں کا لمس اس صنف میں جان ڈال دے اور جو اردو ناولوں کو عالمی ادب کے شہ پاروں کے ہم پلہ بنا دے۔ آخر کار پریم چند نے یہ کارنامہ انجام دیا۔ ۱۹۰۷ء میں جب انھوں نے قلم اٹھایا تو ہمارے افسانوی ادب کی حالت کچھ خاص قابل ذکر نہ تھی مگر جب ۱۹۳۶ء میں موت نے ان کے ہاتھ سے قلم چھینا تو اردو ناول و افسانہ کی شان ہی کچھ اور تھی۔

پریم چند کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے عام انسان بلکہ خاص طور پر کسان کو اپنا ہیرو بنایا۔ ان سے پہلے ہمارے افسانوی ادب میں طلسم ہوش ربا کے غمزدہ عیار، باغ و بہار کے چار درویش، سرور کا جان عالم، سرشار کے آزاد اور خوجی وہ کردار ہیں جو ہماری اس حقیقی دنیا سے بہت دور کے لوگ نظر آتے ہیں۔ مرزا ہادی رسوا اور مولوی نذیر احمد کے کردار بے شک عام زندگی سے قریب ہیں مگر ان میں سے زیادہ تر کا تعلق اونچے یا متوسط طبقے سے ہے۔ پریم چند نے پہلی بار عام آدمی یعنی غریب طبقے کے لوگوں اور کسانوں کو اپنے ناولوں اور افسانوں میں مرکزی جگہ دی۔ ایک نقاد کے الفاظ میں ”پریم چند نے اس عام انسان کو شہزادوں سے بڑھ کر حسن اور پرستان کی پریوں سے زیادہ دلنوازی بخشی ہے۔“

پریم چند سے پہلے شہری زندگی ہی ہمارے فن کار کی توجہ کا مرکز تھی۔ پریم چند نے دیہات اور دیہات کے مسائل پر قلم اٹھایا۔ ان سے پہلے کہیں ہندوستانی گاؤں کا ذکر ہوتا تھا تو اس طرح جیسے شاعری کی جارہی ہو۔ مطلب یہ کہ گاؤں کے سلسلے میں یہ خیال عام تھا کہ وہاں لہلہاتے ہوئے سرسبز و شاداب کھیت ہیں۔ وہاں

فضا ہمیشہ خوشگوار اور موسم سدا سہانا رہتا ہے۔ زندگی پُر سکون ہے۔ گاؤں کی یہ فرضی تصویر کھینچنے والے وہ اہل قلم تھے جنہوں نے گاؤں کو دور سے دیکھا تھا۔

دیہاتی زندگی سے پریم چند گہری واقفیت رکھتے تھے۔ دیہات کے ایک زراعت پیشہ خاندان سے ان کا تعلق تھا اور وہ خود غریب و تنگ دستی کی زندگی گزار چکے تھے۔ ان سے زیادہ کون صاحبِ قلم اس حقیقت سے واقف ہو سکتا تھا کہ ہندوستانی کسان بیک وقت تین ظالموں کے ظلم کا نشانہ ہے۔ یہ ظالم ہیں زمیندار، مہاجن اور پروہت۔ زمیندار ہر طرح کسان کا خون چوسنے کی کوشش کرتا ہے اور بہانے بہانے سے غریب کسان سے اس کے گاڑھے پسینے کی کمائی اینٹھنا چاہتا ہے۔ فصل میں تو بڑا حصہ اسی کا ہوتا ہے لیکن اس کے علاوہ بھی وہ کسی نہ کسی نام سے نذرانہ وصول کرتا رہتا ہے۔ غریب اور تنگ دستی اسے بار بار قرض لینے پر مجبور کرتی ہے اور قرض دینے کے لیے گاؤں میں مہاجن موجود ہے۔ وہ سود در سود کا ایسا چکر چلاتا ہے جس سے کسان نجات نہ پاسکے۔ تیسری ذات شریف پروہت کی ہے جو مذہبی رسم و رواج کے بہانے اپنا آلوسیدھا کرتا ہے۔ اکثر یہ ہوتا ہے کہ ایک ہی شخص میں یہ تینوں صفتیں جمع ہو جاتی ہیں۔

سماجی نا انصافی اور نابرابری دو سرائیم مسئلہ ہے جو پریم چند کی توجہ کا مرکز بنا۔ اب کم سہی لیکن اس زمانے میں چھوت چھات کا مسئلہ بڑا دردناک تھا۔ ایک طبقے کو ایسا ناپاک خیال کیا جاتا تھا (اور افسوس کسی حد تک آج بھی کیا جاتا ہے) کہ اس طبقے کے کسی فرد سے چھو جانے والا خود کو بھی ناپاک سمجھتا تھا۔

آدرش واد کا سبق پریم چند نے مہاتما گاندھی اور ٹالسٹائی سے سیکھا۔ انہی دونوں بزرگوں کا فیضان ہے کہ اخلاقی قدروں پر پریم چند مکمل ایمان رکھتے ہیں۔ یہ

مہاتما گاندھی کی اہنسا کا ہی اثر ہے کہ وہ بروں کے دل بدل کر بدی کو مٹانا چاہتے ہیں۔ وہ اصلاح پسند ہیں۔ اصلاح کے ذریعے وہ ساری دنیا کو جنت کا نمونہ بنا دینا چاہتے ہیں۔ یہ انسان دوستی پریم چند کی فکر کا بنیادی عنصر ہے اور یہی سبب ہے کہ حقیقت پسند (REALIST) ہونے کے باوجود وہ اکثر آدرش وادی (IDEALIST) ہو جاتے ہیں۔ پریم چند کے اکثر کردار اپنے ذاتی نفع نقصان کو بالائے طاق رکھ کر دوسروں کے دکھ سے دکھی اور دوسروں کے سکھ سے سکھی ہوتے ہیں۔ وہ انسان کے سارے دکھ مٹا کر اسے بلند قامت اور سر بلند بنا دینا چاہتے ہیں۔ غربت سے نجات اور انسانی مساوات ان کا آدرش ہے۔ عورتوں اور بیواؤں کے ساتھ نا انصافی انھیں اذیت پہنچاتی ہے۔ فرقہ وارانہ ذہنیت کو وہ ملک کے لیے ہلک خیال کرتے ہیں۔ سلج کے رگ و پے میں جو خرابیاں زہر کی طرح سرایت کیے ہوئے ہیں ان کے خلاف وہ برابر آواز اٹھاتے رہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ اس آواز کا تیکھاپن اور لہجے کی تلخی بڑھتی چلی گئی۔ آخری ایام کی تحریروں میں طنز کی شدت بہت نمایاں ہے۔

حقیقت نگاری پریم چند کے ناول و افسانہ کی سب سے اہم خصوصیت ہے اور یہ اس حقیقت نگاری سے بالکل مختلف ہے جس نے مغرب کے اثر سے ہمارے فسانوی ادب میں رواج پایا۔ اس میں تاریکی اور اداسی کا کچھ زیادہ ہی غلبہ تھا۔ پریم چند نے جس حقیقت کی تصویر کشی کی وہ کتابوں سے نہیں بلکہ اصل زندگی سے اخذ کی گئی تھی۔ انھوں نے ہندوستان کے غریبوں کا سنا سنایا حال نہیں لکھا بلکہ خود ان سے سنا جوڑا ان کے درمیان رہ کر ان کے مسائل و مصائب کو سمجھا۔ کسانوں اور مزدوروں کے پسینے کی بوباس پریم چند کے ناولوں اور افسانوں میں بسی ہوئی ہے۔ اسی لیے انھوں نے کہا ہے کہ :

”اگر آپ دیہات کے کسی گھر کا نقشہ کھینچ رہے ہیں تو جب تک آپ کے

افسانے میں گوہر کی بُو اور نبھوسے کی خشکی پڑھنے والے کو محسوس نہ ہو اس وقت تک یہ منظر کشی کامیاب نہیں کہی جاسکتی۔“

سادہ نگاری کو پریم چند نے حقیقت و اصلیت کی تصویر کشی کے لیے استعمال کیا مطلب یہ کہ انھوں نے حقیقی اور اصلی زندگی کی سیدھے سادے لفظوں میں جیتی جاگتی تصویر اتار دی۔ یہی وہ صفت ہے جس نے ان کی تحریر میں جادو کا سا اثر پیدا کر دیا۔ ان سے پہلے میرامن اور غالب نے اپنی تحریروں سے یہ ثابت کر دیا تھا کہ بیان کی سادگی عبارت میں عجب لطف پیدا کر دیتی ہے۔ اس کے باوجود ہمارے ادیب لفاظی اور عبارت آرائی کے چکر سے پوری طرح چھٹکارا نہیں پاسکے تھے۔ استعارہ و تشبیہ کے استعمال اور شیریں بیانی کو وہ حد سے زیادہ اہمیت دیتے تھے۔ اس لیے ان کی نثر میں تصنع پیدا ہو جاتی تھی۔ اس کے برعکس پریم چند کی زبان سادہ، بے تکلف اور فطری ہے۔ البتہ ابتدائی زمانے کی نثر عیب سے پاک نہیں۔ اس وقت وہ عربی فارسی کے ثقیل اور نامانوس الفاظ زیادہ استعمال کرتے تھے اور یہ جتاننا چاہتے تھے کہ وہ کسی سے ہٹے نہیں۔ رفتہ رفتہ یہ خامی دور ہوتی گئی۔ اپنی تصنیفی زندگی کے آخری دور میں وہ بے حد دلکش اور رواں زبان لکھنے لگے تھے۔ گنودان اس کی بہترین مثال ہے۔

پلاٹ کی تیاری پر پریم چند بطور خاص توجہ کرتے تھے۔ وہ خوب جانتے تھے کہ فنِ ناول نگاری کے مطالبات کیا ہیں۔ انھیں پوری طرح احساس تھا کہ پلاٹ ناول کی ریڑھ کی ہڈی ہے۔ یہ نہ ہو تو ناول کی عمارت اُٹھ ہی نہیں سکتی۔ اس لیے انھوں نے اپنے ہر ناول کے پلاٹ کا منصوبہ پورے غور و فکر کے ساتھ تیار کیا۔ ان کے کمزور ناول بھی پلاٹ کے نقطہ نظر سے پوری طرح کامیاب ہیں۔ ”پردہ مجاز“ کا پلاٹ دو ہر ہے اس لیے کہانی میں تھوڑا الجھاؤ پیدا ہو گیا ہے۔ گنودان میدانِ عمل

اور چوگان ہستی کے پلاٹ نہایت چُست اور سڈول ہیں۔

کردار نگاری میں پریم چند نے بڑی فنکارانہ مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ کردار نگاری فکشن کی ریڑھ کی ہڈی ہے۔ ناول و افسانہ انسان کی سرگزشت ہے اور اسی سرگزشت کو مرکز بنا کر فن کار ہمیں ساری کائنات کی سیر کرا دیتا ہے۔ لیکن یہ سرگزشت اسی وقت پُرکشش و پُر تاثیر ہو سکتی ہے جب وہ حقیقی انسانوں سے تعلق رکھتی ہو۔ حقیقی انسان اپنی زندگی کا مالک آپ ہوتا ہے اور اپنی الگ ہستی رکھتا ہے۔ جو کردار فن کار کے ہاتھ میں کٹھ پتلیوں کی طرح حرکت کرتے ہیں ان میں جاذبیت نہیں ہوتی۔ سروالٹر اسکاٹ نے بڑے فخر کے ساتھ کہا تھا کہ ”میں کردار تخلیق ضرور کرتا ہوں مگر انھیں آزاد چھوڑ دیتا ہوں۔ وہ کردار جہاں چاہتے ہیں مجھے لے جاتے ہیں۔“ یہی حال پریم چند کا ہے۔ ان کے کردار مولوی نذیر احمد کے کرداروں کی طرح مٹی کے مادہ نہیں۔ حالات و واقعات کے مطابق ان میں تبدیلی ہوتی ہے۔ عام انسانوں کے مجموعے سے پریم چند نے ایسے جیتے جاگتے کردار وضع کیے ہیں کہ قاری ایک بار ان کے بارے میں پڑھ لے تو ساری زندگی انھیں بھلا نہیں سکتا۔ ہو رمی، گو بر، جھنیا، سکی نہ، امر کانت، نمک کا داروغہ، ٹھاکر جتن سنگھ اور بے شمار ایسے زندہ جاوید کردار ہیں جو رہ رہ کر ہمیں یاد آتے ہیں اور محسوس ہوتا ہے کہ ہم نے ان کے بارے میں صرف پڑھا نہیں بلکہ ان سے ملے ہیں اور ان کے ساتھ رہے ہیں۔

پریم چند کے ناولوں میں سے کچھ یہ ہیں : جلوۂ ایثار، بیوہ، بازارِ حسن، گوشہٴ عافیت، غبن، چوگانِ ہستی، پردہٴ مجاز، میدانِ عمل اور گودان۔ جلوۂ ایثار اور بیوہ پہلے دور کے ناول ہیں اور اس وقت لکھے گئے جب ان کے فن میں پختگی نہیں آئی تھی۔ بازارِ حسن، گوشہٴ عافیت اور غبن دوسرے دور کے ناول ہیں۔ ”بازارِ حسن“ شہر میں آباد متوسط طبقے کی زندگی سے سروکار رکھتا ہے۔ عصمت فروشی کو اس ناول

میں ملامت کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ آخر میں طوائفیں گناہ کی زندگی سے توبہ کر لیتی ہیں۔
دلوں کو تبدیل کر کے بدی کا خاتمہ کرا دینا پریم چند کا مخصوص انداز ہے۔ ”گوشہ
عافیت“ کا موضوع محنت کش طبقے کی زندگی اور اس کے بنیادی مسائل ہیں۔ اس
میں ہندوستانی زندگی کی بھرپور مرقع کشی کی گئی ہے۔ فنی اعتبار سے بھی یہ ناول بہت
اہمیت رکھتا ہے۔ ”غبن“ ایک گھریلو اور معاشرتی ناول ہے۔ زیور اور آرائش کا
شوق جو متوسط طبقے کی خاص شناخت ہے یہاں اسے طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔

چوگان ہستی کو پریم چند نے اپنا بہترین ناول کہا ہے اور یہ حقیقت بھی ہے۔
گودان کو چھوڑ کر ان کے باقی تمام ناولوں کی بہ نسبت یہ زیادہ فن کارانہ ہے اور
اس عہد کے ملکی مسائل اس ناول میں بڑی ہنرمندی کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔
”چوگان ہستی“ ایک اندھے بھکاری سورداس کی کہانی ہے۔ یہ مہاتما گاندھی کے
بتائے ہوئے راستے پر چلنے والا انسان ہے اور بدی کی قوتوں کے خلاف ستیہ گرہ
کرنے کا قائل ہے۔ وہ کسانوں کی بستی پانڈے پور میں رہتا ہے۔ اس کی زمین پر
ایک چالاک آدمی جان سیوک سگریٹ کا کارخانہ بنانا چاہتا ہے۔ سورداس اس
زیادتی کے خلاف ستیہ گرہ کرتا ہے لیکن جان سیوک چالاک سے جیت جاتا ہے اور
کسانوں کو بھی اپنا ہم خیال بنالیتا ہے۔ پھر کارخانے کے مزدوروں کے گھربنانے کے
لیے زمین کی ضرورت ہوتی ہے اور کسانوں کے گھر چھینے جاتے ہیں۔ سورداس پھر
ستیہ گرہ کرتا ہے۔ گولی چلتی ہے۔ سورداس زخمی ہو جاتا ہے۔ مرنے سے پہلے وہ
کہتا ہے ”ہم ہارے تو کیا میدان سے بھاگے تو نہیں۔ روئے تو نہیں۔ دھاندلی تو
نہیں کی۔ پھر کھیلیں گے۔ جراثیم تو لینے دو۔ ایک نہ ایک دن ہماری جیت ہوگی۔
جرور ہوگی۔“

پردہ مجاز کسی حد تک کمزور ناول ہے۔ دوہرے پلاٹ نے کہانی کو الجھادیا ہے۔

مرکزی کہانی منورما اور چکرو دھر کی کہانی ہے۔ ایم۔ اے۔ پاس ہونے کے باوجود چکرو دھر ملازمت نہیں کرنا چاہتا۔ قوم کی خدمت ہی اس کا سب سے بڑا خواب ہے۔ باپ کے بہت سمجھانے پر وہ ایک رئیس کی بیٹی کو پڑھانے لگتا ہے۔ وہ اس سے متاثر ہو جاتی ہے مگر شادی کہیں اور ہو جاتی ہے۔ دونوں کا مزاج الگ الگ ہے۔ آخر کار گھریلو زندگی سے مایوس ہو کر چکرو دھر قوم کی خدمت میں لگ جاتا ہے۔

میدانِ عمل پریم چند کے کامیاب ناولوں میں سے ایک ہے۔ اس ناول کی تصنیف کے وقت ان کے خیالات میں کافی تبدیلی آچکی تھی۔ گاندھی واد پر سے اب ان کا ایمان اٹھ گیا تھا۔ بھگوان پر اب انھیں بھروسا نہیں رہا تھا۔ اب ان کا عقیدہ عمل اور صرف عمل پر تھا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ سیکنہ جو ایک پردہ نشیں خاتون تھی، پردہ ترک کر کے مروانہ دار میدانِ عمل میں کود پڑتی ہے۔

اس ناول میں پریم چند نے کسانوں کے ساتھ مزدوروں کو بھی متحد کیا ہے اور سب کو کندھے سے کندھا ملا کر منزل کی طرف بڑھتے دکھایا ہے۔ امرکانت اس کا مرکزی کردار ہے۔ یہ قومی خدمت کا جذبہ رکھتا ہے۔ امرکانت ایک غریب مسلمان لڑکی سیکنہ کی محبت میں مبتلا ہوتا ہے جو اس کے شانہ بشانہ اس بد نصیب اور پسماندہ طبقے کی بستی میں پہنچ کر جسے ”اچھوت“ کے نامناسب نام سے یاد کیا جاتا تھا، جہد و عمل کا آغاز کر دیتی ہے اور دونوں اسی کو اپنا میدانِ عمل بنا لیتے ہیں۔

گٹو دان پریم چند کا شاہکار ناول ہے اور اردو ناول کی تاریخ میں ایک اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ پریم چند کا آخری ناول ہے اور ۱۹۳۰ء کے قریب اس وقت لکھا گیا جب ان کا فن انتہائی بلندی کو چھو رہا تھا۔ اس لیے گٹو دان فنی تکمیل کا شاندار نمونہ ہے۔

”گنڈوان“ میں شر اور دیہات دونوں کی کامیاب مرقع کشی نظر آتی ہے۔ ایک غریب کسان ہوری اس کا مرکزی کردار ہے۔ ناول کی پوری کہانی اسی کے گرد گردش کرتی ہے۔ اسے ہندوستان کے مظلوم کسان کا نمائندہ کہا جاسکتا ہے۔ یہ شرافت، دیانت اور ایثار کا پتلا ہے۔ ناول کا مرکزی خیال ایک غریب کسان کی یہ خواہش ہے کہ اس کے دروازے پر گائے بندھی ہوئی ہو۔ یہ خواہش ذرا دیر کے لیے پوری ہوتی ہے اور پھر ساری زندگی اسے مصیبت اور مایوسی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ہیرا اس کی گائے کو زہر دے کر مار ڈالتا ہے اور اس کی ساری آرزوئیں خاک میں مل جاتی ہیں۔ اس کے باوجود وہ ہیرا سے انتقام لینے کے لیے تہادہ نہیں ہوتا بلکہ قرض لے کر اسے جیل سے بچانا چاہتا ہے۔ ہیرا بھاگ جاتا ہے تو وہ اس کے خاندان کی پرورش کا بوجھ بھی اپنے سر لے لیتا ہے۔ اس کا بیٹا گوبرنمنے زمانے کا آدمی ہے۔ وہ اپنے باپ کو سمجھاتا ہے کہ ”جسے دو وقت کی روٹی میسر نہ ہو اس کے لیے آبرو اور مراد اسب ڈھونگ ہے۔ اوروں کی طرح تم نے بھی دو سروں کا گلا دبایا ہوتا، ان کا روپیہ مارا ہوتا تو تم بھی بھلے مانس ہوتے“ مگر یہ باتیں ہوری کئی سمجھ سے بالاتر ہیں۔ ہوری کی شکست میں پریم چند کو انسانیت اور شرافت کی جیت نظر آتی ہے۔ فرماتے ہیں :

”کون کہتا ہے کہ وہ زندگی کی جدوجہد میں ہارا ہے۔ یہ خوشی، یہ حوصلہ، کیا یہ غرور کی علامت ہے۔ ایسی ہی کھستوں میں اس کی فتح ہے۔ اس کے ٹوٹے ہوئے ہتھیار اس کی فتح کے جھنڈے ہیں۔ چہرے پر چمک آگئی ہے۔ ہیرا کی ممنونیت میں اس کی زندگی کی ساری کامیابی مجسم ہو گئی ہے۔“

یہ پریم چند نہیں بلکہ ان کے پس پردہ مہاتما گاندھی اور ٹالسٹائی بول رہے ہیں۔ پریم چند ان دونوں سے بہت متاثر تھے اور ادب کو اخلاقی قدروں کا پاسبان خیال کرتے تھے۔ سماجی بُرائیوں اور اخلاقی خرابیوں کو دور کرنے کا ان کے نزدیک سب سے کارگر نسخہ یہ ہے کہ لوگوں کے دلوں کو بدل دیا جائے۔ ان کے بیشتر کردار

تبدیلی کے اس عمل سے گزرتے ہیں۔ حقیقت نگاری پریم چند کا اصل کارنامہ ہے جو اس ناول میں بھی نمایاں ہے لیکن ان کا اخلاقی نقطہ نظر گنودان کے بعض حصوں کو کمزور کر دیتا ہے۔

بہر حال یہ ایک حقیقت ہے کہ پریم چند نے یکسوئی کے ساتھ ایک عرصے تک فکشن نگاری کو اپنی توجہ کا مرکز بنایا اور صدیوں تک امر رہنے والے کئی ناولوں سے اردو ادب کا دامن وسیع کیا۔



عصمت چغتائی

عصمت ہمارے عہد کی بہت مقبول ناول نگار ہیں۔ ان کی ساری زندگی افسانوی ادب کی خدمت میں بسر ہوئی۔ انھوں نے کئی کامیاب ناول اور متعدد یادگار افسانے لکھ کر ہمارے ادب کے سرمایے میں بیش قیمت اضافہ کیا۔ یہ البتہ ایک واضح حقیقت ہے کہ موضوعات کے اعتبار سے عصمت کا دائرہ کار بہت وسیع نہیں۔

محدود کینوس کے باوجود عصمت نے اپنے ناولوں میں کمال فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ پوری کائنات تو اتنی وسیع اور ایسی عظیم الشان ہے کہ کوئی فن کار اس کی مکمل پیش کش کا دعوا کرے تو اس عظیم الشان کائنات کی گستاخی کا مرتکب ٹھہرے اور دیوانہ الگ کہلائے۔ وہ اس کے ایک ننھے سے حصے کا انتخاب کر کے اپنے محدب شیشے (Magnifying Glass) کے نیچے رکھ دیتا ہے جس سے چھوٹی سے چھوٹی چیز بھی پوری طرح نمایاں ہو جاتی ہے۔

پروفیسر نور الحسن نقوی کا درست ارشاد ہے کہ عصمت کے افسانوی ادب کا کینوس محدود ہے۔ ان کی ایک جانی پہچانی دنیا ہے۔۔۔ متوسط مسلمان گھرانوں کے نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کی دنیا۔ وہ اس چھوٹی سی دنیا کی سیر کرتی اور اپنے قارئین کو کراتی ہیں مگر ان کا فن اتنا پختہ ہے کہ پڑھنے والے کو فن کار کی تنگ دامانی کا احساس تک نہیں ہوتا۔ وہ اس دنیا کے ایک ایک گوشے کو بے نقاب کرتی ہیں۔ اس کے ہر نشیب و فراز سے آگاہ کرتی ہیں اور اپنی تخلیق کے فنی حسن سے قاری کو موہ لیتی ہیں۔

نفسیات کا مطالعہ شروع سے عصمت کا پسندیدہ موضوع رہا۔ اس موضوع پر

انہوں نے بہت سی کتابیں پڑھیں اور عملی زندگی میں انسانوں کی نفسیات پر غور کیا۔ خود ایک جگہ فرماتی ہیں کہ ”لکھنے کے لیے میں نے دنیا کی عظیم ترین کتاب یعنی زندگی کو پڑھا ہے اور اسے بے حد دلچسپ و موثر پایا ہے۔“

نفسیات کے علم سے عصمت نے کتنا فائدہ اٹھایا اور اپنے ناولوں میں کتنے کرداروں کا نفسیاتی مطالعہ کامیابی کے ساتھ پیش کیا یہ دیکھنا ہو تو عصمت کے ناول ”ٹیڑھی لکیر“ کا بغور مطالعہ کرنا چاہیے۔ اس میں کئی کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ نظر آتا ہے۔ ان میں سب سے اہم کردار شمن ہے۔ یہ ناول شمن کی ذہنی الجھنوں اور ان الجھنوں سے پیدا ہونے والے نتائج کی داستان ہے۔

جنسی حقیقت نگاری عصمت کے ناولوں اور افسانوں کی سب سے نمایاں خصوصیت ہے۔ انہوں نے جنسی مسائل کو عام طور پر موضوع بنایا اور بے باکی سے ان پر لکھا۔ ان پر بار بار فحاشی اور عریانی کے الزام میں مقدمے چلے۔ جنسی مسائل سے آگہی تو انھیں کم عمری میں ہی حاصل ہو گئی تھی۔ ان کے بچپن میں محلے کی عورتیں دوپہر کو جمع ہو کر راز کی باتیں کیا کرتی تھیں۔ اس زمانے کے گھٹے ہوئے ماحول کی عورتیں جنس کے علاوہ اور کس موضوع پر گفتگو کر سکتی تھیں۔ لڑکیوں کو پاس پھٹکنے کی اجازت نہیں تھی مگر نو عمر عصمت کو ان باتوں میں بہت دلچسپی تھی۔ پلنگ کے نیچے چھپ کر کواڑ کی اوٹ میں کھڑے ہو کر وہ یہ سب سن ہی لیتی تھیں۔

بچپن کے اس دور میں دوسری تربیت جو عصمت نے حاصل کی وہ بے باکی اور صاف گوئی کی تھی۔ عصمت کے گھر کا ماحول دوسرے گھرانوں سے مختلف تھا۔ اس میں آزاد خیالی رچی بسی ہوئی تھی۔ خود فرماتی ہیں ”میری تربیت زیادہ تر بھائیوں کے ساتھ ہوئی۔ پھر میری اماں کچھ زیادہ دخل نہیں دیتی تھیں۔ اس لیے مجھے آزادی سے سوچنے کی عادت پڑ گئی۔ میرے خاندان میں ہر بات چھوٹے بڑے

سب پھٹ سے کہہ دیتے ہیں۔“

جب ہمارے ملک میں جدید تعلیم اور مغربی تہذیب کے اثر سے اور مارکسی تحریک کے جڑ پکڑ لینے سے جھوٹی مذہبیت اور مصنوعی اخلاق کی گرفت ڈھیلی پڑی تو جنسی معاملات پر اظہار خیال کا رجحان عام ہوا۔ یہ بھی احساس ہوا کہ جنسی جذبات پر توجہ کیے بغیر انسانی ذہن کی گہری نہیں کھولی جاسکتی۔ گویا نفسیات اور جنسیات کا آپس میں گہرا رشتہ ہے۔ اس طرح اردو میں جنسی حقیقت نگاری کا آغاز ہوا۔ انکارے کے افسانہ نگاروں کے بعد اس ولوی پر خار میں قدم رکھنے والے ہمارے پہلے بڑے فن کار منٹو اور عصمت تھے۔ دونوں پر فحاشی کے الزام میں مقدمے چلائے گئے لیکن آخر کار اہل نظر کو اعتراف کرنا پڑا کہ دونوں حق بجانب تھے۔

عصمت کی زبان ان کے افسانہ و ناول کی دلکشی کا سب سے بڑا سبب ہے۔ جس طبقے کو انھوں نے اپنی تخلیقات کا خاص طور پر موضوع بنایا اس طبقے کی زبان پر بھی انھیں پوری دسترس حاصل ہے۔ عورتوں کی زبان پر ان کی قدرت اردو ادب میں بے مثال ہے۔ یہ زبان کچھ تو انھوں نے اپنے خاندان سے سیکھی اور کچھ ملیگڑھ میں تعلیم کے دوران کالج کی لڑکیوں سے۔ آخر صاف ستھری زبان ایسی اجلی جیسے ابھی شبنم میں نہا کر نکلی ہو، خاص طور پر عورتوں کی زبان اس طرح ان کے دائرہ اختیار میں آگئی کہ جس طرح چاہیں استعمال کریں اور اپنے فن کو چار چاند لگا دیں۔ عصمت کے وہ ناول جنہیں ہر لحاظ سے کمزور کہا جاسکتا ہے، لطف زبان سے وہ بھی محروم نہیں۔ عصمت کی زبان ان کی سب سے بڑی توانائی ہے۔ جب وہ طنز سے بھری زبان استعمال کرتی ہیں تو ان کے فن پر اور بھی نکھار آجاتا ہے اور ایک ایک جملے میں سو سو آبدار نشروں کی کاٹ سمٹ آتی ہے۔ ظ۔ انصاری، عصمت کی اس خصوصیت کے بارے میں لکھتے ہیں :

”انھیں لکھنا آتا ہے۔ افسانہ سنانا آتا ہے۔ پچھلی دھاردار زبان آتی ہے۔“

نشر چھوٹا آتا ہے اور یہ سارے ہنر وہ اپنے مشاہدے اور مطالعے کی محدود دنیا میں خوب دکھا چکی ہیں۔ ان کا ادبی کیریئر ہمیں سے شروع ہوا اور ہمیں اسے انجام کو پہنچنا ہے۔“

ضدّی، ٹیڑھی لکیر، معصومہ، سودائی، عجیب آدمی، دل کی دنیا، اور ایک قطرہ خوں عصمت کے مشہور ناول ہیں۔ یہاں ان ناولوں کا مختصر سا تعارف پیش کیا جاتا ہے۔

ضدّی عصمت کا پہلا ناول ہے۔ اسی سے ۱۹۴۱ء میں انھوں نے ناول نگاری کا سفر شروع کیا۔ یہ ایک رومانی کہانی ہے جس میں ہیرو پورن جو ایک امیر گھرانے کا نوجوان ہے، ایک غریب لڑکی آشا سے محبت کرتا ہے۔ آشا ایک خادمہ کی نواسی ہے۔ پورن کے گھر میں ہی اس کی پرورش ہوتی ہے۔ پورن آشا سے شادی کرنے کا ارادہ کرتا ہے تو آشا کو غائب کر کے اس کی موت کی خبر اڑادی جاتی ہے۔ ایک عرصہ گزر جانے کے بعد پورن کی شادی کردی جاتی ہے لیکن عین شادی کے دن پھیروں کے بعد وہ آشا کو دیکھ لیتا ہے اور اسے لے کر بھاگ جانا چاہتا ہے مگر آشا کو پھر غائب کر دیا جاتا ہے۔ پورن اپنی بیوی سے بے تعلق رہ کر آشا کے غم میں گھلنے لگتا ہے۔ موت سے ذرا پہلے آشا بلائی جاتی ہے کہ شاید اسے دیکھ کر پورن جی اٹھے مگر وہ موت سے جنگ ہار جاتا ہے اور آشا اس کے ساتھ جل مرتی ہے۔

عصمت بتاتی ہیں کہ انھوں نے چار لڑکیوں کے ساتھ مل کر یہ کہانی بنائی تھی۔ عصمت نے اسے لفظوں کا خوبصورت لباس پہنایا اور ایک ناول تیار ہو گیا جو سو روپے میں فروخت ہوا۔ پانچوں نے بیس بیس روپے بانٹ لیے اور خوش ہو گئیں۔

یہ ایک ہلکا پھلکا رومانی ناول ہے جس کے کردار بھی سپاٹ اور بے جان سے ہیں۔ اس میں ”دیوداس“ کا رنگ جھلکتا ہے اور عصمت کو اعتراف ہے کہ پانچوں

سیلیوں نے اسے پڑھا تھا اور ”ضدّی“ کی کہانی میں اس سے فائدہ اٹھایا تھا۔

ٹیٹرھی لکیر کو عصمت کے فن کی معراج کہا جاسکتا ہے۔ یہ ایک کامیاب نفسیاتی ناول ہے جو ”ضدّی“ کے تین سال بعد ۱۹۴۴ء میں لکھا گیا۔ شمن اس کا مرکزی کردار ہے۔ حالات نے پے درپے اس لڑکی کو ایسے چر کے لگائے کہ اس کے مزاج میں ٹیڑھ پیدا ہو گئی اور اس کی فطرت مسخ ہو کر رہ گئی۔

شمن اپنے ماں باپ کی دسویں بیٹی ہے۔ اس کی پیدائش پر سب کو غم ہوتا ہے کہ بد بخت لڑکیوں نے بس یہی ایک گھر دیکھ لیا ہے۔ بے توجہی سے اس کی پرورش ہوتی ہے جس سے وہ محرومی اور تنہائی کے کرب میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ غریبی عناصر اس کے ذہن میں سر اٹھانے لگتے ہیں۔ اس کا جی چاہتا ہے کہ وہ چیزوں کو توڑے پھوڑے اور جو سامنے آئے اُسے پیٹ ڈالے۔ شمن کی بڑی بہن بیوہ ہو کر اپنی بیٹی نوری کے ساتھ باپ کے گھر آ جاتی ہے۔ اس بچی کو شمن سے دور رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے جس سے شمن کے دل میں نفرت کے شدید جذبات پیدا ہو جاتے ہیں۔

اسکول میں شمن کو ایک استانی مس چرن سے واسطہ پڑتا ہے۔ وہ ہم جنسی کے مرض میں مبتلا ہے۔ اس کے بعد رسول فاطمہ اور نجمہ سے اس کی دوستی ہوتی ہے۔ یہ دونوں بھی اسی لعنت میں گرفتار ہیں۔ چھوٹ کا یہ مرض آخر شمن کو بھی لگ ہی جاتا ہے۔ آخر بلیقیس اسے بتاتی ہے کہ لڑکیوں کو لڑکوں پر مرنا چاہیے تو وہ بلیقیس کے بھائی رشید پر مرنے لگتی ہے مگر وہ ایک امیرزادی پر مر رہا ہے۔ ایک بار پھر شدید تنہائی کا احساس پیدا ہوتا ہے اور شمن پھر نفرت کی آگ میں دہکنے لگتی ہے۔

کالج میں تعلیم کے دوران اس کی ملاقات پکی عمر کے راے صاحب سے ہوتی ہے اور وہ ان سے اظہار محبت کر بیٹھتی ہے۔ اس قدم سے اس میں شرم کا احساس

پیدا ہوتا ہے اور اس کا جی چاہتا ہے وہ زمین میں سما جائے۔ اس کے بعد اس کی زندگی میں اعجاز آتا ہے پھر افتخار آتا ہے جو ایک دن اپنے بیوی بچوں کے ساتھ آکر اسے پھر محرومی کے غار میں دھکیل دیتا ہے۔ آخر وہ گمراہ ہو کر بہت سے لوگوں سے رشتہ جوڑ لیتی ہے۔ آخر وہ ایک آئرش نوجوان رونی ٹیلر سے شادی کر لیتی ہے۔ نباہ اس سے بھی نہیں ہوتی اور تعلق منقطع ہو جاتا ہے مگر اب اس کی کوکھ آباد ہے۔ یہ احساس اس کی زندگی کو بدل ڈالتا ہے۔

زندگی کے یہ نشیب و فراز دشمن کو توڑ ڈالتے ہیں۔ اس کی نفسیات میں ایک ایسی کجی پیدا ہو جاتی ہے جو صرف آخر میں جا کر ہی دور ہوتی ہے۔

معصومہ بمبئی کے فلمی ماحول پر لکھا گیا ایک ناول ہے۔ تقسیم ملک کے بعد معصومہ کے والد اپنے تینوں بیٹوں کے ساتھ روزگار کی فکر میں پاکستان چلے جاتے ہیں۔ وہاں پہنچ کر وہ بھول جاتے ہیں کہ حالات سازگار ہونے پر وہ بیوی اور بیٹیوں کو حیدر آباد سے پاکستان بلانے کا ارادہ رکھتے تھے۔ تنگ دستی کا شکار ہو کے معصومہ کی ماں اپنے بچوں کو لے کر بمبئی آ جاتی ہے جہاں حالات معصومہ کو نیلو فر بنا دیتے ہیں۔ وہ لوگوں کی ہوس پرستی کا شکار ہو جاتی ہے۔ اور اس کی ماں کی حیثیت ایک ناکہ کی ہو کے رہ جاتی ہے۔ عریانی جا بجا نظر آتی ہے۔ اس ناول میں لطف زبان کے سوا کوئی اور قابل ذکر چیز نہیں۔

سودائی ایک اہلکار انسان سورج کی کہانی ہے جو پہلے ”بز دل“ کے نام سے فلمائی گئی۔ اس کی منہ بولی موسیٰ اسے داماد بنانا چاہتی ہے اس لیے بچپن سے اسے دیوتا کا رتبہ دیتی ہے۔ یہ برتاؤ اس کی فطرت کو مسخ کر دیتا ہے۔ اس دیوتا کے اندر ہی اندر ایک شیطان پلنے لگتا ہے۔ حد سے زیادہ گمراہی کی زندگی گزارنے کے بعد وہ خود کشی کر لیتا ہے۔ یہ کمرشیل انداز کا ایک معمولی ناول ہے۔

عجیب آدمی بھی قلمی دنیا سے تعلق رکھتا ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار دھرم دیو قلمی اداکار ہے۔ یہ ایک شریف انسان ہے مگر قلم انڈسٹری کا گندہ ماحول پہلے اس کی گھریلو زندگی کو برباد کرتا ہے پھر ایسے حالات پیدا کر دیتا ہے کہ وہ خود کو مار مرتا ہے۔ یہ بھی ایک معمولی ناول ہے۔

دل کی دنیا میں ایک ایسی لڑکی کی داستان پیش کی گئی ہے جسے شوہر کی بے اتفاقی نے برباد کر دیا۔ اس لڑکی کا نام قدسیہ بیگم ہے۔ وہ حالات کے سامنے سپر انداز نہیں ہوتی بلکہ سوسائٹی کے رسم و رواج سے بغاوت کر دیتی ہے۔ وہ اپنے رشتے کے دیور شبیر حسن سے دل کی دنیا آباد کر لیتی ہے۔

شمن کے بعد قدسیہ عصمت کا دو سرا زندہ رہنے والا کردار ہے۔ یہ علامت ہے ہمارے اس معاشرے کی جس میں عورت کو پیر کی جوتی سمجھا جاتا ہے۔ وہ ہار جائے تو معصومہ یا آشنا بن جاتی ہے اور ہار ماننے سے انکار کر دے تو شمن یا قدسیہ بن کر ابھرتی اور مٹنے سے انکار کر دیتی ہے۔

ایک قطرہ خوں میں کربلا کے خونیں سانچے کو ناول کی شکل دی گئی ہے۔ یہ ناول مراٹھی انیس کے غائر مطالعے کا نتیجہ ہے۔ عصمت لکھتی ہیں کہ واقعہ کربلا کا خیال کر کے میں نے طاقت کا مقابلہ کیا، گردن کٹا دی لیکن سر نہیں جھکایا۔ اس بات کا اتنا اثر ہوا کہ میں نے یہ ناول لکھ ڈالا۔

یہاں عصمت کا کارنامہ صرف ایک ہے۔۔ زبان کی دلکشی۔ واقعات میں عصمت اپنی طرف سے کوئی اضافہ نہیں کر سکیں کیونکہ ہمارے مرفیہ نگاروں نے اس کی گنجائش ہی نہ چھوڑی تھی۔ اس مختصر سے تاریخی واقعے پر تخیل کے زور سے جتنے اضافے ممکن تھے وہ سب انہوں نے پہلے ہی کر دیے تھے۔

عصمت کے ناولوں کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی اور اس کا خاص سبب ہے
ان کی زبان کا جادو۔ فن کی کسوٹی پر پرکھا جائے تو ”ٹیرھی لکیر“ ان کا سب سے
کامیاب ناول قرار پاتا ہے۔



قرۃ العین حیدر

مولوی نذیر احمد سے پریم چند تک اور پریم چند سے کرشن چندر تک پہنچتے پہنچتے اردو ناول نے ارتقا کی کئی منزلیں طے کر لی تھیں اور اس صنف کی ایک مستحکم روایت قائم ہو گئی تھی۔ ایسے میں قرۃ العین حیدر نے اس وادی میں قدم رکھا۔ حیرت نہ ہوتی اگر وہ اپنے کسی پیش رو کے نقش قدم پر چل پڑتیں۔ مگر قرۃ العین میں ایک بلند پایہ فن کار خوابیدہ تھا جس نے اپنا راستہ آپ نکالا اور پچھلوں سے ہٹ کر نکالا۔ ناول کا موضوع، انداز پیشکش، اسلوب نگارش۔ ہر معاملے میں ان کی انفرادیت نمایاں ہوتی ہے۔ ان کے فن میں بہت کچھ ایسا ہے جو دوسروں میں ناپید ہے۔ اس کی تفصیل ملاحظہ ہو۔

مغربی ادب کا مطالعہ قرۃ العین نے براہ راست کیا ہے۔ دورِ حاضر کا انگریزی فکشن اس لحاظ سے عالمی ادب میں ممتاز ہے کہ اس میں ہیئت کے متعدد کامیاب تجربے کیے گئے۔ قرۃ العین نے نہایت توجہ سے ان کا مطالعہ کیا، ان پر غور کیا اور ان سے فیض اٹھایا۔ انھوں نے محض تقلید نہیں کی بلکہ حسب ضرورت اس میں کمی بیشی کی۔ جو کچھ اپنایا اس طرح اپنایا کہ اصل سے بہتر ہو گیا۔ اسی لیے جن اہل نظر نے انگریزی فکشن نگاروں سے قرۃ العین کا موازنہ کیا ہے ان میں سے بعض کی رائے ہے کہ یہ خاتون ان سے آگے نکل گئی ہے۔

قرۃ العین کا مقابلہ جیمس جوائس اور ورجینا وولف سے کیا جاتا رہا ہے جب کہ ان دونوں فن کاروں کی دنیا میں ایک دوسرے سے بہت دور واقع ہوئی ہیں۔ جوائس لاشعور کی بھول، بھلیوں میں بھٹکتے ہیں۔ ورجینا وولف شعور کی گہرائیوں میں اترتی ہیں، لاشعور کی وادی میں قدم نہیں رکھتیں۔ قرۃ العین ورجینا وولف کے زیادہ نزدیک ہیں۔ ان کے بعض افسانوں اور ناولوں میں جو شعور کی رو

(STREAM OF CONSCIOUSNESS) نظر آتی ہے اس کا سرچشمہ جیمس جوائس کے نہیں ورجینا وولف کے ناول ہیں۔ ایک اور چیز قرۃ العین کو جیمس جوائس سے بہت دور کر دیتی ہے۔ قرۃ العین کی زبان کہیں سراپا شعر ہے تو کہیں ایسی سادہ و رواں جو فکشن میں جان ڈال دیتی ہے۔ ناقابل فہم وہ کہیں نہیں ہوتیں۔ ادھر جوائس کا یہ حال ہے کہ نئی زبان ایجاد کرنے کی دُھن میں اپنے لفظوں کو ”گو نکلے اشارے“ اور ”ناقابل فہم گورکھ دھندے“ بنا دیتے ہیں۔

وسیع کینوس قرۃ العین کو اردو کے باقی تمام فن کاروں سے ممتاز کرتا ہے بلکہ اس معاملے میں وہ جیمس جوائس اور ورجینا وولف کو بھی پیچھے چھوڑ جاتی ہیں کیونکہ یہ دونوں یورپ کی حدوں سے آگے بڑھنے کی سکت نہیں رکھتے۔ ان کے برعکس قرۃ العین برصغیر یعنی ہندوستان، پاکستان، بنگلہ دیش کے علاوہ یورپ کو بھی اپنے دائرہ کار میں شامل کر لیتی ہیں۔ ان کی نظر بہت وسیع ہے۔ بنی نوع انسان کو جو مسائل درپیش ہیں اور عالمی سطح پر جو حالات رونما ہو رہے ہیں وہ سب ان کے پیش نظر رہتے ہیں۔ اسی کا نام آفاقیت ہے۔

وسعت و آفاقیت میں ہمارا کوئی ناول نگار ان کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ مولوی نذیر احمد اصلاح اور پند و نصائح کے دائرے سے باہر قدم نہیں رکھتے۔ سرشار لکھنؤ کی معاشرت کو ہی سب کچھ سمجھتے ہیں۔ شرر نے خود کو تاریخ اسلام تک محدود کر لیا۔ رُسوا نے ایک خاص ماحول کی تصویر کشی کو اپنا مقصد بنایا۔ راشد الخیری نے اپنی کوششوں کو طبقہ نسواں تک محدود کر دیا۔ پریم چند نے دیہات کی زندگی کو موضوع بنایا۔ بیدی اور کرشن چندر کی کائنات اور بھی محدود ہے۔ افسانے میں منٹو اور بیدی کا رتبہ قرۃ العین حیدر سے بلند ہے مگر ناول میں اردو کا کوئی فن کار ان کا مد مقابل نہیں۔ حیات اللہ انصاری اور عبداللہ حسین بھی ان سے پیچھے رہ جاتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کا زمانہ ترقی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ تھا۔ اگر وہ اس تحریک سے وابستہ ہو جاتیں تو ان کا دائرہ کار محدود ہو جاتا۔ ان کا قلم تحریک کے اثر سے آزاد رہا۔ اور کسی بھی طرح کی پابندی ان کے فن کو زنجیر نہیں پہناسکی۔

ماضی کی بازیافت قرۃ العین کے فن ناول نگاری کا ایک اہم جزو ہے۔ لیکن وہ ماضی میں اسیر ہو کر نہیں رہ جاتیں اور کسی بھی حال میں مستقبل کو نظر انداز نہیں کرتیں۔ یونانی دیوتا جانس کی طرح ان کے دو چہرے ہیں۔ ایک کا رخ ماضی کی طرف ہے، دوسرے کا مستقبل کی طرف اور زمانہ گزراں یعنی حال میں ان دونوں کا عکس نظر آتا ہے۔ قرۃ العین اقبال سے متاثر ہیں۔ اقبال کی طرح وہ زمانہ مسلسل میں یقین رکھتی ہیں جو ایک دور کے مانند ہے اور ماضی، حال و استقبال کو باندھے رکھتا ہے۔ ماضی ان کے نزدیک ایک زندہ وجود ہے جو حال میں داخل اور مستقبل میں شامل رہتا ہے۔ ”آگ کا دریا“ ڈھائی ہزار برسوں پر پھیلا ہوا ہے۔ گوتم اور چمپا ہر عہد میں جنم لیتے ہیں۔ ”آخر شب کے ہم سفر“ اس جملے پر ختم ہوتا ہے :

..... لاکھوں برس سے سورج اسی طرح طلوع ہوتا ہے اور غروب

ہوتا ہے اور غروب ہوتا ہے اور طلوع.....

اسی تسلسل کا نام زندگی ہے اور اس حقیقت کا عرفان جتنا قرۃ العین حیدر کو ہے ہمارے کسی اور فن کار کو نہیں۔

اعلا طبقے کی نمائندگی قرۃ العین کے ناولوں میں زیادہ نظر آتی ہے۔ وہ خود اسی طبقے سے تعلق رکھتی ہیں۔ ہندوستان، پاکستان اور یورپ میں بھی ان کا تعلق امیر طبقے سے ہی رہا۔ اس طبقے کی زندگی کو اسی لیے وہ زیادہ کامیابی کے ساتھ پیش کرتی ہیں۔ ان کے پہلے ناول ”میرے بھی صنم خانے“ جاگیردار طبقے کے زوال کی داستان پیش کرتا ہے۔

قرۃ العین کا اسلوب نگارش تمام ناولوں میں یکساں نہیں۔ کہیں شاعرانہ زبان استعمال کرتی ہیں اور زیادہ سے زیادہ شعری وسائل کا استعمال کرتی ہیں۔ بعض جگہ تو مصرعوں، خاص طور پر اقبال کے مصرعوں کی بھرمار نظر آتی ہے اور کہیں سادہ، سہل اور سلیس زبان دکھائی دیتی ہے۔ عام فہم الفاظ، چھوٹے چھوٹے فقرے، سادہ اور رواں دواں جملے۔ اس لیے مختلف ناقدوں نے قرۃ العین کے اسلوب نگارش کے بارے میں مختلف رایوں کا اظہار کیا ہے۔

وارث علوی نے شاعرانہ زبان کے استعمال کو افسانہ نگاروں کے لیے تباہ کن بتایا ہے اور قرۃ العین کے طرز نگارش کو پُر فریب بتاتے ہوئے اسے ان کے آرٹ کا سب سے کمزور پہلو ٹھہرایا ہے۔ شمس الرحمن فاروقی کی رائے ہے کہ ”قرۃ العین حیدر کا اسلوب اپنی رومان زدگی کے باعث نثر کا اچھا اسلوب نہیں بلکہ اس میں بہت زیادہ سطحیت ہے۔“ ان کے برعکس وحید اختر کا خیال ہے کہ ”اردو فکشن میں اتنی جاندار اور معنی خیز نثر شاید ہی کسی اور نے لکھی ہو۔“

اس اختلاف رائے کا سبب یہ ہے کہ انھوں نے شاعرانہ، سادہ، راست اور اشاراتی سبھی طرح کی زبان استعمال کی ہے۔ ”آخر شب کے ہم سفر“ میں سادہ اور بیانیہ نثر بڑی کامیابی کے ساتھ استعمال ہوئی ہے۔ ”میرے بھی صنم خانے“ اور ”سفینہ غم دل“ میں شاعرانہ زبان، جس میں استعارہ و تشبیہ کی کثرت ہے پیکر تراشی کی بہتات ہے، نظر آتی ہے۔ ”آگ کا دریا“ میں علامتی اور اشاراتی زبان استعمال ہوئی ہے۔

وہ جس طرح سادہ و بیانیہ اسلوب پر قدرت رکھتی ہیں اسی طرح تخلیقی زبان کے استعمال پر بھی قادر ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے ناولوں کا مطالعہ کرنے سے پہلے یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ مخصوص انداز پیشکش کے سبب ان کے یہاں پلاٹ کا روایتی تصور مفقود ہے۔ وقت کا دھارا زمانی ترتیب کو بار بار توڑ دیتا ہے۔ اسی طرح کرداروں کی

پیشکش کا انداز بھی جداگانہ ہے۔ فن کار کی توجہ بالعموم ان کے ذہنی عمل پر رہتی ہے۔ ایک آخری بات اور۔ فضا سازی اور منظر نگاری سے وہ بہت کام لیتی ہیں۔

.....

قرۃ العین حیدر کے ناولوں کے نام ہیں میرے بھی صنم خانے، سفینہ غم دل، آگ کا دریا، آخر شب کے ہم سفر، کارِ جہاں دراز ہے، گردش رنگ چمن، چاندنی بیگم۔ ان ناولوں کے علاوہ انھوں نے چند ناولٹ بھی لکھے ہیں۔ یہ ہیں سیتا ہرن، چائے کے باغ، دل ربا، اگلے جنم موہے بیانا، کیجو اور ہاؤسنگ سوسائٹی۔ اب اختصار کے ساتھ ان کا تعارف کرایا جاتا ہے۔

میرے بھی صنم خانے قرۃ العین حیدر کا پہلا ناول ہے جو انھوں نے انیس سال کی عمر میں لکھا۔ دوسری عالمی جنگ اور تقسیم ملک نے جاگیردار طبقے کو جس طرح متاثر کیا اور جس طرح ان کے خوابوں کو چکنا چور کر دیا وہ اس ناول کا موضوع ہے۔ ناول کے کردار اپنی سوچوں میں گھرے رہتے ہیں اور اصلیت بھی یہی ہے کہ اس اعلا طبقے کو جہد و عمل کی زندگی سے سروکار بھی کیا۔ چنانچہ اس ناول میں جا بجا کرداروں کے ذہنی انتشار کی کیفیت نظر آتی ہے۔

سفینہ غم دل کا موضوع بھی ملک کی تقسیم اور اس کے اثرات ہیں۔ اس میں بھی جاگیردار طبقے کے زوال کی داستان بیان ہوئی ہے۔ اتنا فرق بہر حال نمایاں ہے کہ پچھلے ناول کے کردار خیالی تھے۔ اس ناول کے بعض کردار حقیقی محسوس ہوتے ہیں۔ وہ جاگیرداری عہد کے کرداروں کی طرح خوابوں اور خیالوں میں نہیں جیتے بلکہ اس زندگی سے تنگ آکر ملک کے دہشت پسندوں سے اپنا رشتہ جوڑ لیتے ہیں۔

آگ کا دریا ایک ضخیم ناول ہے جس نے قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں سب

سے زیادہ شہرت حاصل کی۔ اس ناول کا کیوس اتنا وسیع ہے کہ ہندوستان کی تاریخ و تہذیب کے ڈھائی ہزار سال کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ یہ طویل داستان ہندوستان کی قدیم تاریخ سے شروع ہو کر تقسیم کے بعد کے کئی سالوں کو اپنے احاطے میں لے لیتی ہے۔ وقت اس کا سب سے توانا کردار ہے اور مرکزی خیال یہ کہ وقت آگ کے دریا کے مانند ہے جس میں انسانی وجود بار بار ڈوبتا اور زندگی کا کرب جھیل جھیل کر ابھرتا ہے۔ چنانچہ گوتم اور چمپا سے ہردور میں قاری کی ملاقات ہوتی ہے۔

ناول کی زبان موضوع کی ضرورت کے مطابق علامتی اور انداز شاعرانہ ہے۔ شعور کی رو اس لمبی داستان کی تہ میں جاری و ساری ہے۔

آخر شب کے ہم سفر میں بھی وقت کی بالادستی اور انسان کے خوابوں کی شکست کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بائیس بازو کے دہشت پسندوں کی تحریک تقسیم ملک کے زمانے تک سرگرم عمل رہی۔ اس ناول میں اس کا المناک انجام دکھایا گیا ہے۔ نوجوان نسل کے نمائندے ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار بزور شمشیر اپنے خوابوں کو حقیقت میں بدلنا چاہتے ہیں لیکن تھک ہار کر ان خوابوں سے دست بردار ہو جاتے ہیں۔ استعاراتی زبان نے اس ناول کو بہت دلکش بنا دیا ہے۔

کار جہاں دراز سے دو جلدوں پر مشتمل سوانحی ناول ہے۔ سوانحی مواد کو فکشن کی کلنیک میں پیش کیا گیا ہے۔ مطلب یہ کہ واقعات و کردار تو حقیقی ہیں لیکن پیشکش کا انداز تخیلی۔ بہت پیچھے ماضی میں جا کر یعنی بارہویں صدی سے شروع کر کے واقعات کو موجودہ زمانے تک لایا گیا ہے۔ اس طرح دائرہ وسیع ہو گیا۔ مورخہ اعلا کے ہندوستان وارد ہونے اور ننہور میں آباد ہونے کا ذکر اختصار کے ساتھ کیا گیا ہے۔ پھر اپنے بزرگوں اور عزیزوں کا ذکر ہے۔ نیز اپنی زندگی کے

واقعات دلچسپ انداز میں پیش کیے گئے ہیں۔ انداز بیان شاعرانہ ہے اور اقبال کے شعر بہت کثرت سے استعمال ہوئے ہیں۔

گردش رنگ چمن کا کینوس بھی وسیع ہے۔ یہ ناول ۱۸۵۷ء سے لے کر موجودہ دور تک کا احاطہ کرتا ہے۔ اہم واقعات دلی، لکھنؤ، جے پور، کلکتہ جیسے بڑے بڑے شہروں میں رونما ہوتے ہیں۔ ناول کا موضوع ذرا صل قدیم و جدید کے درمیان کشمکش ہے جس کے نتیجے میں مختلف افراد ذہنی کشمکش میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ ناول میں کوئی ایک مرکزی کردار نہیں۔ مختلف کردار نمودار ہوتے ہیں اور فیڈ آؤٹ ہو جاتے ہیں۔ اس ناول میں فلش بیک کی تکنیک کامیابی کے ساتھ اپنائی گئی ہے۔ عندلیب بیگ، ڈاکٹر عنبریں بیگ، ڈاکٹر منصور کا شعری، دنواز بانو، مہرو اور نواب فاطمہ ناول کے خاص کردار ہیں۔

اس ناول میں علامتی زبان کا استعمال بہت ہے۔ ستاروں اور پرندوں کو سمبلز کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ مثلاً قطب ستارہ جو عندلیب بیگ کی نگاہوں کا مرکز ہے اس کی امنگوں اور آرزوؤں کا استعارہ ہے۔

چاندنی بیگم اب سے چند برس پہلے ۱۹۹۰ء میں شائع ہوا۔ یہ ایک انوکھے انداز کا ناول ہے۔ ناول کے نام سے اندازہ ہوتا ہے کہ شروع سے آخر تک یہ چاندنی بیگم کی داستان ہوگی مگر وہ تھوڑی دیر کے لیے نمودار ہوتی ہے پھر موت کے اندھیروں میں کھو جاتی ہے۔ اس کے باوجود چاندنی بیگم استعارہ ہے اس روشن مینار کا جو دنیا کے اندھیرے میں اجالا بکھیر رہا ہے۔ بے شک یہ حقیقت نہیں فن کار کی آرزو ہے، اس کا خواب ہے۔ قنبر علی ایک اور اہم کردار ہے جو فیوڈل نظام کا نمائندہ اور اس کے خاتمے کی علامت ہے۔

اس ناول میں شعری طرز اظہار سے دامن بچانے کی کوشش کی گئی ہے۔

فن کار کا طنزیہ لہجہ یہاں پوری طرح نکھری ہوئی شکل میں نظر آتا ہے۔

پانچ ناولٹ اب تک قرۃ العین حیدر کے قلم سے وجود میں آچکے ہیں۔ ان کے قن کو سمجھنے کے لیے ان کا مطالعہ بھی ضروری ہے۔ ”سیتا ہرن“ کا موضوع عورت کا استحصال ہے۔ ”چائے کے باغ“ میں دنیا کی بے معنویت کا گلہ کیا گیا ہے۔ یہ ناولٹ اس جملے پر ختم ہوتی ہے کہ دنیا میری سمجھ میں نہیں آئی۔ ”دل رُبا“ میں تھیٹر اور مختلف زمانے میں اس کے بدلتے ہوئے کلچر کو پیش کیا گیا ہے۔ ”اگلے جنم موہے بیانہ کیجو“ میں واضح کیا گیا ہے کہ عورت کے ساتھ کس کس طرح کی نا انصافیاں کی جاتی ہیں۔ ”ہاؤسنگ سوسائٹی“ میں جاگیردار طبقے کے زوال کی داستان بیان ہوئی ہے۔

یہ ہے قرۃ العین حیدر کے ناولوں کی کائنات۔۔۔۔۔ وسیع، پُر وقار اور عظیم الشان!

☆☆☆☆☆
Personal Library
IHSAN-UL-HAQ
0313-9443348

افسانے کا فن

دنیا کی ہر شے کی طرح ادب بھی حالات اور زمانے کے تقاضوں کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ زمانے کی کروٹوں کے ساتھ فکشن نے بھی کئی روپ بدلے۔ داستان، اس کے بعد ناول اور اس کے بعد افسانہ فکشن کے سفر کے تین پڑاؤ ہیں۔ داستان، ناول اور افسانہ ان تینوں میں ایک خصوصیت مشترک ہے اور وہ ہے قصہ۔ قصے کی پیشکش کا انداز ایسا ہونا چاہیے کہ قاری کی توجہ اس پر جمی رہے اور ہر لحظہ وہ یہ جاننے کے لیے بیتاب رہے کہ آگے کیا ہونے والا ہے۔

داستان کو قصے میں قصہ جوڑ کر طول دیا جاتا تھا کیونکہ یہی زمانے کا تقاضا تھا۔ عقل کو دنگ کر دینے والے واقعات سامع یا قاری کو گرفت میں لیے رہتے تھے۔ پھر ایسا زمانہ آیا جب طوالت اور حیران کن واقعات کو تیاگ کر حقیقی زندگی کی مرقع کشی فکشن نگار کا مدعا ٹھہرا۔ یوں ناول کا جنم ہوا۔ ناول کا کیوس بہت وسیع ہوتا ہے۔ تخلیق کار اور قاری دونوں سے اس کے مطالبے سخت ہیں۔ لہذا فکشن کے کسی ایسے روپ کی تلاش ہوئی جسے لکھنے اور جس کے پڑھنے میں کم جگر کاوی کرنی پڑے۔ اس تلاش کے نتیجے میں مختصر افسانہ وجود میں آیا۔ افسانہ مختصر ہوتا ہے۔ اس میں پوری زندگی کو پیش کرنے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ اس میں زندگی کے کسی ایک رخ اور کردار کے کسی ایک پہلو سے سرد کار رہتا ہے۔

اجزائے ترکیبی تو افسانے کے بھی وہی ہیں جو ناول کے ہوتے ہیں مگر افسانے کا پیمانہ چھوٹا ہوتا ہے اس لیے ان کے برتنے کا انداز بدل جاتا ہے۔ ان اجزائے ترکیبی کا ذکر کرنے سے پہلے یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ اس معاملے میں اہل نظر کی رائیں بدلتی رہی ہیں۔ کچھ عرصہ قبل پلاٹ، کردار، نقطہ نظر اور وحدتِ تاثر کے بغیر افسانے کا تصور ہی ممکن نہ تھا لیکن زیادہ پرانی بات نہیں کہ بغیر پلاٹ کی کہانیاں

لکھی گئیں اور وہ ”ناکمانی“ کہلائیں۔ کہا گیا کہ آج کے زمانے میں فرد کا وجود ہی کہاں ہے جو افسانے میں کردار پیش کیے جائیں۔ نقطہ نظر کو ادب کے لیے مسلک قرار دیا گیا۔ وحدت تاثر کو غیر ضروری کہہ کے رد کیا گیا۔ علامتی اور تجریدی کہانیاں لکھی گئیں۔ اب پھر کہانی ماضی کی طرف لوٹی ہے مگر خاصی بدل کر۔ آئیے اب افسانے کے اجزائے ترکیبی کے بارے میں مختصر سی معلومات حاصل کریں۔

پلاٹ سے مراد ہے واقعات یا افسانے میں کوئی ایک واقعہ پیش کیا گیا ہے تو اس کے مختلف اجزا کی ترتیب۔ افسانے میں کوئی قصہ پیش کرنا تو عام طور پر ممکن نہیں ہوتا لیکن کسی واقعے یا چند واقعات کے بغیر افسانے کا وجود میں آنا ممکن نہیں۔ اچھے افسانے کی ایک شناخت یہ ہے کہ اس میں ایک لفظ بھی غیر ضروری نہ ہو۔ غیر ضروری تفصیل سے افسانے میں جھول پیدا ہو جاتا ہے اور قاری کی توجہ مرکزی خیال پر مرکوز نہیں رہ پاتی۔ انتشار اور پرآگندہ بیانی سے احتراز افسانے کی اثر پذیری کے لیے ضروری ہے۔

کردار افسانے کے لیے بھی اسی طرح ضروری ہے جس طرح ناول کے لیے لیکن افسانے کا پیمانہ مختصر ہونے کے سبب افسانہ نگار کی دشواریاں زیادہ ہیں۔ ناول نگار کو مختلف زاویوں سے کردار پر روشنی ڈالنے اور اسے آجاگر کرنے کا موقع ملتا ہے جب کہ افسانہ نگار کردار کا کوئی ایک پہلو ہی کامیابی کے ساتھ پیش کر سکتا ہے۔ افسانہ نگار کو بڑی محنت کر کے کردار کو اسی طرح تراشنا پڑتا ہے کہ وہ قاری کے دل میں گھر کر سکے۔

ناول میں کردار کا ارتقا آسانی سے دکھایا جاسکتا ہے جب کہ افسانے میں اس کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ اس سے عمدہ برآہونے کے لیے بڑی مہارت درکار ہے۔ پریم چند کے افسانے ”زیور کا ڈبہ“ ”نمک کا داروغہ“ ”منو کا ”نیا قانون“ اور ”بابو

گوپی ناتھ ”اس کی اچھی مثالیں ہیں۔

بعض نئے افسانہ نگار کردار نگاری کو اہمیت نہیں دیتے۔ ان کا کہنا ہے کہ آج ایسے انسان کہاں ہے جو ہیرو کی جگہ لے سکے۔ غلام عباس کی کہانی ”آئندہ“ میں کوئی ہیرو یا مرکزی کردار نہیں ہے۔ افسانوں میں انسان کے علاوہ چرند پرند کو بھی کرداروں کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔

نقطہ نظر سے کسی انسان کو مفر نہیں خاص طور پر مصنف کو کیونکہ وہ زیادہ حساس اور باشعور ہوتا ہے۔ یہ الگ بات کہ ایک اچھا فن کار اپنا نقطہ نظر قاری پر تھوپتا نہیں۔ اس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ کھل کر کچھ نہ کہے بلکہ اپنی تخلیق کو اس طرح پیش کرے کہ فن کار کے دل کی بات آپ سے آپ قاری کے دل میں آجائے۔ مثلاً منٹو نے ہندو مسلم فسادات سے متعلق افسانے (سیاہ حاشیے) اس طرح پیش کیے کہ قاری کو فرقہ پرستی سے نفرت ہو جاتی ہے۔ پریم چند کا افسانہ ”نمک کا داروغہ“ پڑھ کر ہمارے دل میں دیانت داری اور اصول پرستی کی قدر بڑھ جاتی ہے۔

ماحول اور فضا کی مختصر افسانے میں بہت اہمیت ہے۔ فضا آفرینی کامیاب افسانہ نگاری کے لیے بہت ضروری ہے۔ اس سے کہانی کی تاثیر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ کرشن چندر نے اس تکنیک سے اپنے افسانوں میں بہت کام لیا ہے۔ فضا آفرینی سے یہ مراد ہے کہ افسانہ نگار ماحول کی ایسی تصویر کھینچے کہ قاری کے دل پر وہ کیفیت طاری ہو جائے جو وہ پیدا کرنا چاہتا ہے۔ افسانے کا موضوع غریبی ہے تو غریب اور غریبوں کے رہن سہن کی ایسی تصویر کھینچی جائے کہ قاری کو غریبوں سے ہمدردی ہو جائے۔ جن افسانہ نگاروں نے ماحول کی تصویر کشی اور فضا آفرینی پر زیادہ توجہ کی وہ زیادہ کامیاب افسانے پیش کر سکے۔

اسلوب افسانے کا ایسا حصہ ہے جس سے اسے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ مختصر افسانے کا فن غزل کے فن سے بہت ملتا جلتا ہے۔ بے مصرف ایک لفظ کی بھی یہاں گنجائش نہیں۔ یہ کفایت لفظی کا فن ہے یعنی کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ بات کہہ جانے کا ہنر ہے۔ کیا لکھنا چاہیے سے زیادہ افسانہ نگار کے لیے یہ جاننا ضروری ہے کہ کیا نہیں لکھنا چاہیے۔ مطلب یہ کہ ہر غیر ضروری لفظ اور ہر غیر ضروری فقرے کو قلم زد کر دیا جانا چاہیے۔ جو لفظ یا جو فقرہ افسانے کے آگے بڑھنے میں مددگار نہ ہو وہ غیر ضروری ہے۔

افسانے کا اسلوب موضوع کے مطابق ہونا چاہیے۔ کہا جاتا ہے کہ افسانے کی زبان کو سادہ و رواں ہونا چاہیے مگر سادگی کے ساتھ دلکشی بھی ضروری ہے لیکن بعض افسانہ نگار ایسی زبان لکھتے ہیں کہ قارئین یا سامعین ایک ایک فقرے پر اس طرح داد دیں جیسے مشاعرے میں شعر پردی جاتی ہے۔ یہ رویہ بہر حال غلط ہے۔

آغاز و اختتام پر بھی افسانے کی کامیابی اور ناکامی کا مدار ہے۔ افسانے کا آغاز اس طرح ہونا چاہیے کہ قاری فوراً اس طرف متوجہ ہو جائے۔ اب یہ افسانہ نگار کا ہنر ہے کہ اس توجہ کو افسانے سے ہٹنے نہ دے۔ ہر لحظہ یہ تجسس باقی رہے کہ اب کیا ہونے والا ہے اور جب کہانی ختم ہو تو اس طرح کہ پڑھنے والا مدتوں اس کی گرفت سے نکل نہ سکے۔ بعض روسی افسانہ نگاروں نے ایسی کہانیاں لکھی ہیں کہ جب وہ کاغذ پر ختم ہو گئیں تو قاری کے ذہن میں شروع ہو گئیں یعنی ان کے ذہن میں ایک ایسا سوالیہ نشان ابھر آیا کہ مدتوں اس کا جواب ڈھونڈتے رہے۔

وحدتِ تاثر کو کہانی کی اساس کہا جاتا ہے۔ کچھ دنوں پہلے اس کی شدید مخالفت کی گئی اور کہا گیا کہ اصل زندگی میں انتشار اور بکھراؤ کی کیفیت ہے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ افسانے میں یہ کیفیت نہ پائی جائے۔

وحدت تاثر سے یہ مراد ہے کہ افسانے سے قاری کے ذہن پر کوئی ایک کیفیت طاری ہو۔ یہ نہ ہو کہ ابھی خوشی کی کیفیت ہے ذرا دیر میں ساری فضا سوگوار ہوگئی۔ کسی زمانے میں وحدت تاثر کو افسانے کے لیے سب سے زیادہ ضروری قرار دیا گیا۔ آج بعض لوگ اس کے حامی ہیں تو بعض اس کے مخالف۔

افسانے کا ارتقا

مختصر افسانہ مغرب کی پیداوار ہے۔ وہاں بچپن کے بعد ہی یہ ہمارے ملک میں در آمد کیا گیا۔ انیسویں صدی کے آغاز میں امریکہ کے ایک مصنف واشنگٹن اردن نے ”اسکیچ بک“ لکھ کر اس صنف کی بنیاد ڈالی۔ اس کے بعد نیتھن ہاتھارن کے ہاتھوں اس نے فروغ پایا۔ ہاتھارن نے بیان کی ندرت اور حسن کاری کو افسانے کی بنیادی شرط قرار دیا۔ ایڈگر ایلن پو افسانے کی تاریخ میں تیسرا اہم نام ہے۔ انھوں نے وحدت تاثر اور ہم آہنگی کو افسانے کے لیے لازمی ٹھہرایا۔ جلد ہی یہ ادبی صنف ہر طرف مقبول ہوگئی۔ امریکہ، روس، انگلستان اور فرانس میں بڑے بڑے افسانہ نگار پیدا ہوئے۔ ان میں ڈکنس، اسٹونسن، اناطول فرانس، مارسل پروست، گورکی، چیخوف، موپاساں نے عالم گیر شہرت پائی۔

بیسویں صدی سے پہلے ہمارے ادب میں مختصر افسانے کا وجود نہیں تھا۔ انیسویں صدی کے شروع میں ”قصص مشرق“ کے نام سے ڈاکٹر جان گل کرسٹ نے ایک کتاب تیار کی تھی جس میں اس زمانے کے چھوٹے چھوٹے قصوں کو جو عوام میں مقبول تھے جمع کر دیا تھا۔ مولوی نذیر احمد نے بھی بعض چھوٹی چھوٹی کہانیوں کو از سر نو لکھ کر ”منتخب الحکایات“ کے نام سے پیش کیا تھا۔ مگر ان دونوں کتابوں میں جو چھوٹے چھوٹے قصے شامل ہیں وہ مختصر افسانے کے ذیل میں نہیں آتے۔

راشد الخیری اور سجاد حیدر یلدرم کو بعض اصحاب نے اردو کے اولین افسانہ

نگار کہا ہے لیکن فنی نقطہ نظر سے جائزہ لیا جائے تو پریم چند اردو کے پہلے افسانہ نگار قرار پاتے ہیں۔ انھوں نے اردو افسانے کو مستحکم بنیاد عطا کی۔ دیہات کی زندگی اور دیہات کے مسائل کو افسانے میں جگہ دی۔ حقیقت نگاری کی روایت قائم کی اور سیدھی سادی زبان کو وسیلہ اظہار بنایا۔ تقریباً اسی زمانے میں نیاز فتح پوری، سلطان حیدر جوش اور مجنوں گورکھپوری نے بھی افسانے لکھے مگر ان کے افسانوں پر رومانیت کا غلبہ ہے۔

کچھ دنوں تو یہ رومانی افسانے مقبول رہے لیکن جلد ہی یہ اپنی تاثیر کھو بیٹھے۔ ادھر عالمی سطح پر بڑی بڑی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ روس کے ادیب و شاعر اپنے قلم سے محنت کشوں اور مظلوموں کی حمایت کرنا چاہتے تھے۔ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کا باقاعدہ آغاز ہو گیا۔ اس تحریک کو پنڈت نہرو جیسے عظیم مدبر و سیاسی رہنما، موہوی عبدالحق جیسے بزرگ ادیب اور پریم چند جیسے فن کار کی حمایت حاصل تھی۔ اسی زمانے میں افسانوں کا ایک مجموعہ ”انگارے“ شائع ہوا۔ اس میں رشید جہاں، احمد علی، سجاد ظہیر اور محمود انظر کے افسانے شامل تھے۔ انگارے کے افسانہ نگاروں نے ایسے موضوعات پر قلم اٹھایا تھا جو ابھی تک ادب کے دائرے سے باہر تھے۔ یہ فن کار حقیقت نگار تھے اور سماج میں تبدیلی کے خواہاں تھے۔ حکومت کو ادب میں یہ تبدیلی برداشت نہ ہوئی اور کتاب ضبط کر لی گئی۔ مگر اس کے اثر سے ادب میں جدید رجحانات عام ہو گئے۔ روسی اور فرانسیسی افسانہ نگاروں بالخصوص چیخوف، ترگنیف، موپاساں اور فلاہیر کی تخلیقات میں دلچسپی پیدا ہوئی۔ اردو افسانے میں موضوعات کا دائرہ وسیع ہوا اور مختلف اسالیب وجود میں آئے۔

اردو میں افسانہ پڑھنے اور افسانہ لکھنے کا شوق عام ہوا۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، احمد ندیم قاسمی، ممتاز مفتی، حسن عسکری اور غلام عباس نے بعض معرکہ آرا افسانے لکھے۔ پھر افسانہ نگاروں کی دوسری نسل نے میدان میں قدم رکھا۔ ان میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، ہاجرہ

مسرور اور خدیجہ مستور نے بہت شہرت پائی۔

کرشن چندر نے اپنے افسانوں سے ترقی پسندی اور اشتراکیت کو فروغ دیا۔ انھوں نے اردو افسانے کو ایک دلکش اسلوب سے آشنا کیا۔ بیدی نے چھوٹے چھوٹے موضوعات پر نفسیاتی افسانے لکھے۔ منٹو اور عصمت نے بے رحم حقیقت نگاری سے کام لیا اور جنسی موضوعات پر قیامت پھا کرنے والے افسانے لکھے۔ ممتاز مفتی فرائڈ کے متاثر رہے ہیں۔ احمد ندیم قاسمی اور غلام عباس نے پنجاب کی علاقائی زندگی اور سماجی موضوعات کو اپنے افسانوں میں جگہ دی۔

۱۹۴۷ء میں ہندوستان اس طرح آزاد ہوا کہ ایک ملک کے دو ٹکڑے ہو گئے۔ نئی سرحد کے دونوں طرف خونیں فسادات ہوئے، لاکھوں بے گناہ برباد ہو گئے۔ اس حادثے نے افسانہ نگاروں کو جھنجوڑ کے رکھ دیا۔ اس حادثے پر کرشن چندر نے ”ہم وحشی ہیں“ حیات اللہ انصاری نے ”شکتہ کنگورے“ منٹو نے ”ٹوبہ ٹیک سنگھ“ عصمت نے ”جڑیں“ انتظار حسین نے ”اجودھیا“ قرۃ العین نے ”جلاوطن“ جیسے افسانے لکھے۔

ان حالات نے افسانہ نگار کو باہر کی دنیا سے بد دل کر دیا۔ وہ اپنی ذات کے اندر سمٹ کے رہ گیا۔ کھلے بندوں اظہار بھی اب اس کے لیے مشکل ہو گیا۔ اس لیے علامتی اور تجریدی افسانہ وجود میں آیا۔ جو افسانہ نگار تجریدی اور علامتی افسانے نہیں لکھ رہے تھے ان کا انداز بھی بدل گیا۔ تقسیم وطن کے بعد جن افسانہ نگاروں نے شہرت پائی ان میں قاضی عبدالستار، غیاث احمد گدڑی، جوگند رپال، اقبال متین، بلراج مینرا، انور عظیم، اقبال مجید، سریندر پرکاش، انور سجاد، خالدہ حسین، احمد ہمیش، رتن سنگھ، کمار پاشی، قمر احسن، احمد یوسف، حسین الحق، شوکت حیات، شفق، مرزا حامد بیگ، سید محمد اشرف اور طارق چغتاری وغیرہ نے شہرت پائی۔ ان میں وہ فن کار بھی شامل ہیں جنھوں نے اردو افسانے کو پھر دھرتی پر اتارا اور اسے بے راہ روی سے نجات دلائی۔

پریم چند

پریم چند سے پہلے ہماری زبان میں چند افسانوں کے ترجمے اور چند طبع زاد افسانے موجود تھے لیکن فن کی کسوٹی پر پرکھا جائے تو انھیں افسانہ کہنا ہی مشکل ہے۔ پریم چند ہمارے پہلے ادیب ہیں جو سنجیدگی کے ساتھ اس نوزائیدہ صنف کی طرف متوجہ ہوئے۔ انھوں نے عالمی ادب سے فیض اٹھایا، دنیا کے نامور افسانہ نگاروں کی شہکار تخلیقات کا مطالعہ کیا، فن افسانہ نگاری کے تقاضوں کو سمجھا، ملک و قوم کو درپیش مسائل پر غور کیا اور اردو افسانے کو محکم بنیادوں پر کھڑا کر دیا۔ پروفیسر قمر رئیس کا ارشاد ہے کہ ”پریم چند کی روایت اردو کے افسانوی ادب میں بنیادی روایت کا درجہ رکھتی ہے۔ پریم چند کے افسانے اردو افسانے کے سفر کی ہر منزل میں چراغوں کی طرح روشن رہے ہیں۔“

آغاز

پریم چند نے ۱۹۰۷ء سے نواب رائے کے فرضی نام سے افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔ اسی سال کے شروع میں انھوں نے ایک کہانی ”روٹھی رانی“ لکھی جو ”زمانہ“ کے تین شماروں (اپریل، مئی اور اگست) میں قسط وار شائع ہوئی۔ اس کے بعد جب ۱۹۰۸ء میں ان کی کہانیوں کا پہلا مجموعہ ”سوز وطن“ کے نام سے شائع ہوا تو یہ کہانی اس میں شامل نہیں کی گئی۔ اس کا سبب شاید یہ ہے کہ ”روٹھی رانی“ طبع زاد نہیں ہے۔ پہلا طبع زاد افسانہ ”عشق دنیا اور حب وطن“ ہے جو اپریل ۱۹۰۸ء کے زمانہ کانپور میں چھپا۔ یہ سوز وطن میں شامل ہے۔

سوز وطن میں کوئی کہانی ایسی نہیں تھی جو ملک میں باغیانہ خیالات پیدا کر سکے یا کسی انقلاب کا پیش خیمہ بن سکے۔ بس اتنا ہے کہ اس سے اردو افسانہ نگاری کے پہلے دور کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے اور قاری کے دل میں حب وطن کے

جذبے کو بیدار کرتا ہے۔ لیکن سرکار کو اس کی اشاعت پسند نہیں آئی۔ اسے ضبط کر لیا گیا اور نواب رائے کو ہدایت کی گئی کہ سرکار سے منظور کرائے بغیر کوئی افسانہ یا مضمون شائع نہ کرائیں۔ یہ واقعہ ۱۹۱۰ء کا ہے۔ چنانچہ سرکاری پابندی کے بعد ان کی تین کہانیاں گناہ کا آگن گنڈ، سیردرویش اور رانی سارندھا مصنف کے نام کے بغیر شائع ہوئیں۔

پہلا دور

اگست ۱۹۱۰ء تک انھوں نے جتنی کہانیاں لکھیں، انھیں مختصر افسانے کا نام دینا مشکل ہے۔ انھیں مختصر بیانیہ قصوں کے سوا اور کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ ان پر قدیم داستانوں کا عکس بھی صاف دکھائی دیتا ہے۔ ان میں رزمیہ اور رومانی عناصر کی طرف رجحان بھی نظر آتا ہے اور مصنف ان خصوصیات کو پریم رس اور ویر رس کا نام دیتا ہے۔ یہ کہانیاں محض مشق کی حیثیت رکھتی ہیں لیکن مختصر اردو افسانے کی بنیاد رکھنے میں یہ کوئی خاص رول ادا نہیں کرتیں۔

اسی سال یعنی ۱۹۱۰ء کے آخری چند مہینے نواب رائے ردھنیت رائے کے تخلیقی سفر میں ایک اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں اور وہ زمانہ بالکل قریب ہے جب وہ پریم چند کے نام سے اپنی تصنیفی زندگی کی آغاز کرنے والے ہیں۔ اس وقت وہ رابندر ناتھ ٹیگور کے افسانوں کا گہری نظر سے مطالعہ کر چکے تھے اور مختصر افسانے کے فن سے بڑی حد تک روشناس ہو گئے تھے۔ ستمبر ۱۹۱۰ء میں د۔ ر۔ (دھنیت رائے) کے نام سے ”بے غرض محسن“ اور دسمبر ۱۹۱۰ء میں پریم چند کے نام سے ”بڑے گھر کی بیٹی“ دو افسانے شائع ہوئے۔ انھیں مختصر اردو افسانے کا نقطہ آغاز کہا جاسکتا ہے۔

دو سرادور

۱۹۱۸ء سے ۱۹۳۰ء تک گویا بارہ سال کی مدت کو پریم چند کی افسانہ نگاری کا دو سرادور سمجھنا چاہیے۔ عالمی تاریخ میں یہ ایک عمدہ آفریں زمانہ تھا۔ روس کے محنت کشوں کو ۱۹۱۷ء میں سرمایہ داروں پر فتح حاصل ہوئی۔ اس انقلاب نے ساری دنیا کو یہ سوچنے پر مجبور کر دیا کہ مظلوم محنت کش متحد ہو جائیں تو ظلم کا خاتمہ ہو سکتا ہے۔ پریم چند غریبوں، کسانوں اور مزدوروں کے غم گسار تھے۔ تصور کیا جاسکتا ہے کہ اس انقلاب کی خبر ان کے لیے کتنی بڑی خوشخبری رہی ہوگی۔ ۱۹۱۸ء میں عالمی جنگ کے خاتمے پر ہندوستان کی تحریک آزادی کو کچلنے کے لیے برطانوی حکومت نے رولٹ ایکٹ پاس کر دیا۔ ۱۹۱۹ء میں جلیان والا باغ میں برطانوی فوج نے ہندوستانیوں کا قتل عام کیا۔ اسی زمانے میں انگریزوں نے ترکی خلافت (خلافت عثمانیہ) کا خاتمہ کر دیا۔

ان حالات نے سارے ملک میں آگ سی لگادی۔ امرتسر میں کانگریس کا اجلاس بیداری کا ایک نیا پیغام لے کر آیا۔ ستیہ گرہ، عدم تعاون اور خلافت تحریک نے سارے ہندوستان کو اپنی گرفت میں لے لیا۔ مہاتما گاندھی، مولانا محمد علی اور دوسرے لیڈروں نے ہندوستانیوں سے سرکاری ملازمتیں ترک کرنے اور تعلیمی اداروں کا بائیکاٹ کرنے کی اپیل کی۔ پریم چند پر اس اپیل کا اتنا اثر ہوا کہ فروری ۱۹۳۱ء میں وہ سرکاری ملازمت سے سبکدوش ہو گئے۔

پریم چند نے سرکاری ملازمت ترک کر دی تو گویا غلامی کا جوا اپنے کندھے سے اتار پھینکا دوسرے یہ کہ اب وہ پورے انہماک سے ناول و افسانہ لکھنے میں مصروف ہو گئے۔ اس زمانے میں انھوں نے بہت کچھ لکھا اور بہت خوب لکھا۔ اب ان کا تخلیقی جوہر پوری طرح نکھر کر سامنے آ گیا۔ اس زمانے میں ایک اور چیز ایسی ہوئی جس نے پریم چند کی افسانہ نگاری کو بہت فائدہ پہنچایا۔ انھوں نے چیخوف، موپاساں، آسکروائلڈ، اناطوال فرانس جیسے بلند پایہ فن کاروں کی تخلیقات کا گہری

نظر سے مطالعہ کیا۔ بے شک انھوں نے کسی کی پیروی نہیں کی مگر اس مطالعے سے ان کے فن میں گہرائی پیدا ہوئی۔

اس دور کی بعض کہانیوں میں خود سوانحی عنصر نمایاں ہے۔ سوتیلی ماں، قزاقی، چوری اور گلی ڈنڈا میں مصنف کی آپ بیتی جھلکتی ہے۔ شطرنج کی بازی، موٹھ، عید گاہ، نوک جھونک، پوس کی رات، سوا سیر گیہوں، راہ نجات، مزار آتشیں اس دور کی مایہ ناز کہانیاں ہیں۔ ان کہانیوں کا مطالعہ کیجیے تو اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ اب پریم چند کو افسانے کی تکنیک پر پوری قدرت حاصل ہو گئی ہے، انسانی نفسیات کے رمز کو انھوں نے خوب سمجھ لیا ہے۔ اپنے تجربات کو افسانے میں کامیابی کے ساتھ ڈھال دینے کا ہنر اب پوری طرح ان کی گرفت میں ہے۔

تیسرا دور

پریم چند کی افسانہ نگاری کا تیسرا دور ۱۹۳۱ء میں شروع ہو کر ۱۹۳۶ء میں ختم ہوتا ہے۔ اب وہ فنی پختگی کی معراج پر نظر آتے ہیں۔ تجربات نے ان کو بہت کچھ سکھادیا ہے اور اب ان کے خیالات میں بہت پختگی پیدا ہو چکی ہے۔ اس دور میں ان کا روایتی آدرش واد پھیکا پڑتا دکھائی دیتا ہے۔ پہلے ان کا خیال تھا کہ بروں کے دل بدل کر بُرائی کا خاتمہ کیا جاسکتا ہے۔ اب ان کو یقین ہے کہ بُرائی کو مٹانے کے لیے بروں کو فنا کرنا ضروری ہے۔ ۱۹۳۳ء میں پریم چند کی کہانی ”نجات“ شائع ہوئی تو ان پر الزام لگایا گیا کہ اس سے اعلازات کے ہندوؤں، خاص طور پر برہمنوں کے خلاف نفرت کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ اس الزام کے جواب میں انھوں نے ایک مضمون لکھا اور صاف صاف کہا کہ برہمنوں، مہاجنوں اور غریبوں کا خون چوسنے والوں سے نفرت حق بجانب ہے۔ انھیں یقین ہو گیا تھا کہ زمینداروں، مہاجنوں اور برہمنوں کی خصالتیں بدل نہیں سکتیں۔ یہ وہ زمانہ ہے جب پریم چند ملک کو درپیش مسائل کو حل کرنے کے لیے اصلاحی اور اخلاقی زاویہ نگاہ کے بجائے تاریخی اور مادی

حقائق کی روشنی میں دیکھنے لگے تھے۔
 اس زمانے میں انھوں نے ہیئت کے نئے تجربے بھی کیے اور ایک خاص
 بات یہ کہ اسی دور میں ان کی زبان بہت صاف اور سلیس ہو گئی۔
 پریم چند کی افسانہ نگاری کے آغاز و ارتقا کو ذہن نشین کر لینے کے بعد
 ضروری معلوم ہوتا ہے کہ اس مایہ ناز فن کار کے فن افسانہ نگاری کی خصوصیات کا
 تنقیدی جائزہ لے لیا جائے۔

اہم خصوصیات

پریم چند سے پہلے اردو میں افسانہ نگاری کی کوئی قابل ذکر روایت موجود
 نہیں تھی۔ مختصر مختصر قہے تھے اور وہ بھی محض گنتی کے جو آج کسی شمار میں نہیں۔
 اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ پریم چند نے ہی اردو افسانے کی بنیاد ڈالی اور اس بنیاد پر
 شاندار محل تعمیر کرنے کا سہرا بھی انہی کے سر ہے۔ آئیے دیکھیں کہ وہ کیا
 خصوصیات ہیں جنہوں نے پریم چند کے افسانوں کو حیات جاوداں بخشی۔

دیہات کی تصویر کشی پریم چند کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔ ان سے
 پہلے ہمارے ادب میں گاؤں کا ذکر ناپید تھا اور صرف شہری زندگی ہی پیش کی جاتی
 تھی۔ اگر کہیں بھولے سے گاؤں کا نام آ بھی جاتا تھا تو ایسے جیسے شاعری کی جارہی
 ہو۔ گاؤں کے لہلہاتے ہوئے کھیتوں، لہراتی ہوئی ندیوں، صحت بخش آب و ہوا اور
 معصوم بے ریا زندگی اس طرح دکھائی جاتی تھی جیسے وہاں ہر طرح خیریت ہے۔ کوئی
 مسئلہ وہاں سر نہیں اٹھاتا، کوئی دکھ وہاں ہو کر نہیں گزرتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ان
 مصنفوں نے گاؤں کو اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھا تھا بزرگوں سے اس کے دل کو
 خوش کرنے والے قصے سنے تھے۔ پریم چند کا معاملہ ان کے برعکس تھا۔ وہ گاؤں
 میں پلے بڑھے تھے۔ ہندوستانی گاؤں ان کے روم روم میں بس گیا تھا۔

پریم چند نے ہندوستانی گاؤں کو پروہت، مہاجن، زمیندار کے ظالمانہ شکنجے میں جکڑا ہوا پایا۔ پروہت کو دھرم کے نام پر کسان کا خون چوستے دیکھا، مہاجن کو دیکھا کہ ضرورت مند کسان کو وہ اس طرح ادھار اور بیاج کے جال میں کس لیتا ہے کہ وہ جنبش نہ کر سکے۔ زمیندار بٹائی کے بہانے کسان کی محنت کی کمائی اپنے گودام میں بھر لیتا ہے۔

حقیقت نگاری پریم چند کے افسانوں کی دو سری اہم خصوصیت ہے۔ انہوں نے زندگی کو جیسا پایا بے کم و کاست ویسا ہی بیان کر دیا۔ مثلاً وہ ہندوستانی دیہات کو جنت کا نمونہ بنا کر پیش کر سکتے تھے جیسا کہ اور ادیب کرتے رہے تھے۔ ہمارے دیہات مصیبتوں کی آگ میں دوزخ کی طرح دہک رہے تھے۔ پریم چند نے انہیں ویسا ہی دکھایا جیسے وہ اصلیت میں تھے۔

ایک مضمون میں پریم چند لکھتے ہیں کہ ”افسانہ حقائق کی فطری مصوری کو ہی اپنا مقصد سمجھتا ہے۔ اس میں تخیلی باتیں کم اور تجربات زیادہ ہوتے ہیں۔“ اور ایک خط میں یہ بھی واضح کرتے ہیں کہ ”میرے قصے اکثر کسی نہ کسی مشاہدے یا تجربے پر مبنی ہوتے ہیں۔“

آدرش واد پریم چند کی فکر کا بنیادی عنصر ہے۔ ان کا ایمان ہے کہ انسان فطرۃً نیک ہوتا ہے۔ ایک مضمون میں لکھتے ہیں ”بڑا شخص بالکل ہی بُرا نہیں ہوتا۔ اس میں کہیں فرشتہ ضرور چھپا ہوتا ہے۔ اس پوشیدہ یا خوابیدہ فرشتے کو ابھارنا اور اس کا سامنے لانا ایک کامیاب افسانہ نگار کا شیوہ ہے۔“ پریم چند انسان میں چھپی ہوئی نیکی کو بیدار کرنا اپنی ذمہ داری خیال کرتے ہیں۔

ٹالسٹائی اور مہاتما گاندھی کے افکار نے پریم چند کو بہت متاثر کیا۔ مہاتما گاندھی کی اہسا کو انہوں نے اپنے افسانوں میں اپنایا اور بُرے لوگوں کے دلوں میں

تبدیلی لا کر انھیں نیک بنانے کی کوشش کی۔ وہ اصلاح پسند ہیں اور سدھار کے ذریعے وہ دنیا کے دکھوں کو مٹانا چاہتے ہیں۔ دراصل وہ بنیادی طور پر انسان دوست ہیں۔ یہی سبب ہے کہ حقیقت پسند ہونے کے باوجود وہ آدرش وادی ہیں۔ ”زیور کا ڈبہ“ میں ماسٹر صاحب اور ان کی بیوی کائیکلی اور ایمانداری کی طرف راغب ہو جانا پریم چند کے آدرش واد کی بہترین مثال ہے۔ لیکن افسانہ نگاری کے تیسرے اور آخری دور میں وہ زیادہ حقیقت پسند ہو گئے تھے۔ انہما پر ان کا اعتماد متزلزل ہو گیا تھا اور ان کا آدرش واد کمزور پڑ گیا تھا۔

سماجی انصاف کے پریم چند بہت قائل تھے۔ یہ حقیقت کہ سماج کے ایک طبقے کے ساتھ انصاف نہیں ہوتا اور اسے اچھوت سمجھا جاتا ہے، انھیں بہت تکلیف پہنچاتی تھی۔ ”خون سفید“ اور ”صرف ایک آواز“ دو ایسی کہانیاں ہیں جن میں یہ مسئلہ بڑی فنکارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ چھوت چھات صرف ان کے ساتھ ہی نہیں برتی جاتی تھی جنھیں چھوٹی ذات کا سمجھا جاتا رہا ہے بلکہ اس کا دائرہ وسیع تھا۔ قحط زدہ ایک کسان کا بچہ گھر سے بھاگ کر ایک عیسائی مشنری کے یہاں پناہ لیتا ہے۔ جوان ہو کر جب وہ اپنے گاؤں لوٹتا ہے تو اس کو اچھوت سمجھا جاتا ہے۔ اس پر وہ کہتا ہے ”اپنوں میں غیر بن کر رہوں؟ ذلت اٹھاؤں، مٹی کا گھڑا بھی میرے چھونے سے ناپاک ہو جائے۔ نہ! یہ میری ہمت سے باہر ہے..... جن کے خون سفید ہو گئے ہوں ان کے ساتھ رہنا فضول ہے۔“ اسی طرح وہ عورتوں اور بیواؤں کو بھی ان کا حق دلانا چاہتے تھے۔

فرقہ وارانہ ہم آہنگی کو پریم چند بہت اہمیت دیتے تھے۔ مذہب کے سلسلے میں ان کا رویہ بہت صحت مند تھا۔ دین دھرم کو وہ انسان کا نجی معاملہ خیال کرتے تھے۔ ان کے نزدیک زبان اور تہذیب ایک الگ چیز ہے اور مذہب ایک الگ

شے۔ مہاتما گاندھی سے وہ بہت متاثر تھے اور مہاتما گاندھی کی طرح ہی وہ فرقہ وارانہ ہم آہنگی کو ملک و قوم کی ترقی کے لیے ایک لازمی شرط خیال کرتے تھے۔

انسان دوستی ہی دراصل وہ جذبہ ہے جو ان کے افکار و خیالات کی اساس ہے۔ انھوں نے جہاں انسانیت کو مجروح ہونے دیکھا، جہاں انسانوں کو بتلائے الم پایا ان کے دکھ درد میں شریک ہو گئے اور اسے دور کرنے کے لیے قلم سے مدد لی۔ پولس اور سرکاری افسروں کو بے گناہوں پر ظلم کرتے دیکھا تو اس کے خلاف آواز اٹھائی (اندھیر) بھوک اور تنگ دستی کو دیکھا تو اس پر غم زدہ ہوئے (کفن) انسانوں کے ساتھ چھوت چھات کا برتاؤ دیکھا تو اس پر وار کیا (خون سفید) کسی کو قرض اور سود کی چکی میں پستے دیکھا تو انھیں ناگوار ہوا (سوا سیر گیہوں) کسی کو بے آسرا پایا تو انھیں رنج ہوا (پوس کی رات)۔ مختصر یہ کہ انسان دوستی کا جذبہ موج تہ نشیں کی طرح ان کے تمام افسانوں میں کار فرما نظر آتا ہے۔

اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ پریم چند ادب میں مقصدیت کے قائل ہیں اور اس کے ذریعے زندگی کو سنوارنا اور بہتر بنانا چاہتے ہیں۔ اپنے دور کے مسائل پر غور کرتے ہیں اور ان کا حل تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ ساری باتیں تو ہیں پریم چند کے افسانوں کے مواد اور موضوعات سے متعلق۔ اس کے ساتھ ہی ان کے فن کے بارے میں جاننا بھی ضروری ہے۔

فنی مطالعہ

افسانے کو پرکھنے کے لیے اس کے موضوع اور مواد پر گفتگو کرنا ہی کافی نہیں ہے۔ اس سے زیادہ ضروری یہ دیکھنا ہے کہ افسانہ نگار مواد کو افسانے کا روپ دینے میں کس حد تک کامیاب ہوا ہے۔ مطلب یہ کہ فن کے تقاضوں کو اس نے کس حد تک پورا کیا ہے۔ پریم چند ایک باشعور فن کار تھے۔ انھوں نے فن افسانہ نگاری

کے رموز و نکات کو سمجھنے کی کوشش کی۔ دنیا کے بہترین افسانہ نگاروں اور ان کے کامیاب افسانوں کا گہری نظر سے مطالعہ کیا۔ ایک طرف انھوں نے ہندوستان کے قدیم افسانوی ادب۔۔۔ کتھاسرت ساگر، بیتال پچپسی، سنگھاسن بتیسی۔۔۔ کی دلکشی کا راز جاننے کی کوشش کی تو دوسری طرف چیخوف، ٹالسٹائی، ٹیگور، موپاساں، آسکروائلڈ اور اناطول فرانس کے افسانوں کا توجہ سے مطالعہ کیا۔ تقلید تو انھوں نے کسی کی نہیں کی مگر کسب فیض ان بھی سے کیا۔ اس لیے فن کی کسوٹی پر ان کے افسانے کھرے اترتے ہیں اور اب اس کی تفصیل :

پلاٹ کو افسانے میں بنیادی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ واقعات خلاف فطرت ہوں یا ان کی ترتیب میں منطقی تسلسل نہ ہو یا اہم اور غیر اہم باتوں کو بے ڈھنگے پن سے یکجا کر دیا جائے تو پلاٹ میں جھول پیدا ہو جاتا ہے اور افسانے میں کشش باقی نہیں رہتی۔ پریم چند کے افسانے اس عیب سے پاک ہیں۔ دراصل وہ حقیقی زندگی سے مواد اخذ کرتے ہیں اور واقعات کی ترتیب بھی اصل زندگی سے مستعار لیتے ہیں۔ اس لیے بے ربطی کا امکان کم رہ جاتا ہے۔ پریم چند کے افسانوں کے پلاٹ مربوط اور گٹھے ہوئے ہیں۔ پلاٹ میں ضبط و نظم کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وحدت تاثر کو وہ افسانے کے لیے سب سے زیادہ ضروری شے خیال کرتے ہیں اور اس پر زور دیتے ہیں کہ ”افسانے میں ایک لفظ اور ایک فقرہ بھی ایسا نہیں ہونا چاہیے جو اس کے مرکزی خیال کو واضح نہ کرتا ہو۔“ اس لیے ان کے بیشتر پلاٹ بے عیب ہیں۔

کردار نگاری میں پریم چند نے بڑی فنکارانہ مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ کردار نگاری فکشن کی ریڑھ کی ہڈی ہے۔ ناول و افسانہ انسان کی سرگزشت ہے اور اسی سرگزشت کو مرکز بنا کر فن کار ہمیں ساری کائنات کی سیر کرا دیتا ہے لیکن یہ سرگزشت اسی وقت پُرکشش و پُر تاثیر ہو سکتی ہے جب وہ حقیقی انسانوں سے تعلق

رہتی ہو۔ پریم چند نے حقیقی انسان بلکہ کہنا چاہیے کہ عام انسان کو چٹا اور بقول ایک نقاد کے اسے ”شہزادوں سے بڑھ کر حسن اور پرستان کی پریوں سے زیادہ دلنوازی بخش دی۔“

نفسیاتی تجزیہ پریم چند کی کردار نگاری کا سب سے بڑا حربہ ہے۔ وہ پرت پرت کر کے اپنے کرداروں کے ذہن کو بے نقاب کرتے ہیں جس سے ان کے کرداروں میں جان سی پڑ جاتی ہے۔ ان کی تقریباً ہر کہانی انسانی زندگی کے کسی نہ کسی گوشے کو بے نقاب کرتی ہے۔ ان کے خیال میں اس وقت تک کردار نگاری کا حق ادا نہیں ہوتا جب تک اس کردار کا نفسیاتی تجزیہ نہ پیش کیا جائے۔

”پوس کی رات“ کا ہلکو ”کفن“ کے مادھو اور گھیسو ”زیور کا ڈبہ“ کے ماسٹر صاحب اور ان کی بیوی ”نمک کا داروغہ“ کا ہنسی دھراؤن کے لافانی کردار ہیں۔

افسانے کی تکنیک پر اظہار خیال کرتے ہوئے پریم چند ایک جگہ کہتے ہیں ”آج کل کہانی نئے نئے طریقوں سے شروع کی جاتی ہے۔ کہیں دو دوستوں کی باہمی گفتگو سے کہانی کا آغاز ہوتا ہے اور کہیں پولس رپورٹ کے ایک ورق سے۔ یہ انگریزی افسانہ نگاری کی نقل ہے۔ اس سے کہانی غیر ضروری طور پر پیچیدہ اور مشکل ہو جاتی ہے۔ یورپ کی دیکھا دیکھی خطوں، ڈائریوں یا ذاتی یادداشتوں کے ذریعے بھی کہانیاں لکھی جاتی ہیں۔ میں نے خود بھی ان تمام طریقوں سے افسانے لکھے ہیں لیکن درحقیقت ان سے کہانی کی روانی میں رکاوٹ ہوتی ہے۔“

انھوں نے عام طور پر تو سیدھے سادے بیانیہ انداز میں افسانے لکھے لیکن جیسا کہ خود انھوں نے لکھا ہے ضرورت کے مطابق انھوں نے تکنیک کے تجربے بھی کیے۔ بعض افسانوں میں ان کے کردار خود کلامی کے ذریعے اپنے ذہنوں کی پرتوں کو کھولتے اور واقعات کو آگے بڑھاتے ہیں۔ چند کہانیاں واحد متکلم کے صیغے

میں بھی لکھی گئی ہیں۔ ان کی کہانیوں۔۔۔ آخری حیلہ، شکوہ شکایت، نوک جھونک۔۔۔ میں تکنیک کے نئے تجربے نظر آتے ہیں۔ جو کہانیاں بظاہر بیانیہ تکنیک میں لکھی گئی ہیں وہ بھی مختلف وسیلوں سے کرداروں کے ذہنوں کو بے نقاب کرتی ہیں۔

عام فہم زبان کو پریم چند نے اپنے افسانوں کے لیے اپنایا اور اسے تخلیقی زبان کا درجہ عطا کیا۔ بیان کی سادگی کو وہ افسانے کے لیے ضروری خیال کرتے ہیں۔ انھوں نے اس رائے کا اظہار ایک مضمون میں کیا بھی ہے کہ افسانے میں ایک لفظ بھی ضرورت سے زیادہ نہیں ہونا چاہیے ورنہ افسانے کی تاثیر ختم ہو جاتی ہے۔ بقول پروفیسر قمر رئیس ”پریم چند کے فن کی ایک بڑی قوت ان کی سادہ اور سلیس زبان اور شفاف و بے تکلف طرز تحریر ہے۔ انھوں نے اردو کے افسانوی ادب کو ایک ایسا جاندار اور شگفتہ اسلوب دیا جو تصنع، تکلف اور ہر طرح کی آرائش سے پاک ہے۔ فکر و اظہار کا یہی وہ سادہ اور حقیقت پسندانہ اسلوب ہے جو جدید اردو افسانہ میں پریم چند کی روایت کے تحفظ اور تسلسل کی شناخت بن گیا ہے۔“

پریم چند نے لکھنا شروع کیا تو دانستہ طور پر عربی فارسی کے زیادہ الفاظ استعمال کیے۔ دراصل وہ یہ ثابت کرنا چاہتے تھے کہ صرف اردو ہی نہیں بلکہ عربی فارسی سے بھی خوب واقف ہیں۔ اس سے ان کی عبارت میں ناہمواری پیدا ہو گئی تھی۔ لیکن آہستہ آہستہ وہ سادگی کی طرف آئے اور عام فہم انداز بیان اختیار کیا۔

پریم چند نے ایک مضمون میں لکھا ہے :

”ہماری کسوٹی پر وہ ادب کھرا اترے گا جس میں فکر ہو، آزادی کا جذبہ ہو، حسن کا جوہر ہو، تعمیر کی روح ہو، جو ہم میں حرکت، ہنگامہ اور روشنی پیدا کرے۔“

اور پریم چند کے افسانوں میں یہ ساری خوبیاں موجود ہیں۔

کرشن چندر

ہمارے افسانہ نگاروں میں کرشن چندر کا رتبہ بہت بلند ہے۔ ان کا یہ کارنامہ ناقابل فراموش ہے کہ اردو افسانے کو انھوں نے ایک نئے رنگ و آہنگ سے آشنا کیا۔ اس میں ایسی حسن کاری پیدا کی جس نے لاکھوں دلوں کو موہ لیا اور ایک عرصے تک افسانہ نگار ان کے طرز کی پیروی کرتے رہے۔ اپنی زندگی ہی میں انھیں وہ لازوال شہرت حاصل ہو گئی جو کم فن کاروں کو نصیب ہوتی ہے۔ ان کی کہانیوں کے ترجمے نہ صرف علاقائی زبانوں بلکہ متعدد بدیلی زبانوں میں بھی ہو چکے ہیں اور یہ ان کی عظمت کا ثبوت ہے۔

اشتراکی نقطہء نظر کرشن چندر کے فن پر حاوی ہے اور وہ اشتراکیت کو دنیا کے درد کی دوا خیال کرتے ہیں۔ لیکن ان کی انسان دوستی اتنی پختہ اور اندازِ پیشکش اتنا دلکش ہے کہ اشتراکیت سے نفرت کرنے والے بھی ان کے افسانوں کو سراہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ دراصل وہ اشتراکیت کے نہیں بلکہ انسانیت کے پیجاری ہیں۔ دنیا میں ظلم، زیادتی، زبردستی، نا انصافی دیکھ کر ان کے دل میں بغاوت کا جذبہ بیدار ہوتا ہے اور ان زیادتیوں کو مٹانے کے لیے جو بھی سینہ سپر ہو کرشن چندر اس کے ہم نوا ہو جاتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر ان کا قلم زیادہ بے باک ہو جاتا ہے۔ مختصر یہ کہ مظلوم انسان ہی ان کے افسانوں کا موضوع ہے۔

حقیقت پسندی کا گراں انھوں نے پریم چند سے سیکھا تھا۔ پریم چند نے اردو افسانے میں زندگی سے خلوص کی جو روایت قائم کی تھی کرشن چندر نے اسے بہت آگے بڑھایا۔ پریم چند کی طرح انھوں نے بھی اپنی کہانیوں کا مواد براہ راست زندگی سے ہی حاصل کیا۔ کرشن چندر کی افسانہ نگاری کا آغاز اس زمانے میں ہوا جب دنیا

ایک اقتصادی بحران سے گزر رہی تھی۔ قحط، فسادات، تقسیم ملک کے مسائل یہ سب وہ چیزیں تھیں جو انھوں نے بہت قریب سے دیکھیں اور ان کا اثر قبول کیا۔ ۱۹۴۹ء میں سیاسی قیدیوں کی حمایت میں کلکتہ میں عورتوں نے ایک جلوس نکالا۔ اس جلوس پر گولیاں چلائی گئیں۔ اس واقعے سے متاثر ہو کر انھوں نے اپنا افسانہ ”برہمپترا“ لکھا۔ ۱۹۵۴ء میں بمبئی کے کلکٹائل ملوں میں ہڑتال ہوئی۔ سرکار نے ہڑتالی مزدوروں پر گولی چلائی۔ کرشن چندر نے افسانہ ”پھول سرخ ہیں“ لکھ کر اس حادثے کو امر کر دیا۔ ایک بیمار انقلابی رہنما کو بستر علالت سے کھینچ کر جیل لے جایا گیا اور اس کی موت واقع ہو گئی۔ ”مرنے والے ساتھی کی مسکراہٹ“ افسانہ لکھ کر انھوں نے اس رہنما کو حیات دوام بخش دی۔ ”بت جاگتے ہیں“ آزادی کے بعد کے اس زمانے کی یادگار ہے جب بمبئی میں قلم اور زبان پر مر لگادی جاتی ہے۔ ”لالہ گھینٹا رام“ پناہ گزین عورتوں کے دردناک کاروبار کی داستان ہے۔

رومانیت کے راستے سے گزر کر ہی کرشن چندر حقیقت نگاری کی منزل تک پہنچے تھے لیکن یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ جب ان پر رومانیت کا غلبہ تھا اس وقت بھی وہ سستی جذباتیت کا شکار نہیں ہوئے۔ بقول آمنہ ابوالحسن ان کے رومانی دور کی کہانیاں بھی ایک ایسا حیرت انگیز موڑ لے لیتی ہیں کہ پڑھنے والا اچنبھے میں پڑ جاتا ہے۔ وہ حزن (ٹریجڈی) اور طربیہ (کامیڈی) دونوں سے ماورا ہو جاتے ہیں کیونکہ حقیقی زندگی نہ ٹریجڈی ہے نہ کامیڈی بلکہ ایک سنگین واقعہ ہے۔ کرشن چندر کی ان کہانیوں میں رقت بھی نظر نہیں آتی کیونکہ انھوں نے کسی بلندی یا دوری سے انسانوں کا مشاہدہ نہیں کیا بلکہ ان کے درمیان رہ بس کر ان کی زندگی کی مکمل عکاسی کرتے رہے۔ اس عکاسی میں ان کا بے رحم تنقیدی نقطہ نظر ان کی رہنمائی کرتا رہا لیکن ان کی تنقیدی نظر بے رحم ہوتے ہوئے بھی کبھی مردم بیزار نہیں رہی۔

کشمیر کی حسین وادی میں کرشن چندر کی عمر کا ابتدائی حصہ گزرا اور ان کے رگ و پے میں اس وادی کے مناظر اور یہاں کا حسن سراپت کر گیا۔ ساری زندگی وہ جن حسین مناظر کی تصویر کشی کرتے رہے ان کا نقش کشمیر کے زمانہ قیام میں ہی ان کے دل و دماغ پر بیٹھ گیا تھا۔

یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ جس طرح وہ ساری زندگی کشمیر کے حسن کو نہیں بھلا سکے اسی طرح یہاں کی غربت بھی ہمیشہ ان کا تعاقب کرتی رہی۔ درست کہا گیا کہ جہاں وہ اپنی بالکونی سے گلہر گ کی شفق کا منظر دیکھ کر خوش ہوتا ہے وہاں وہ ”فردوس“ کے بڑے بہشتی عبداللہ کے لڑکے کو نہیں بھولتا جس کا نام غریب ہے اور جو اس وادی کی اس وقت کی غربت افلاس اور جمالت کا ایک نمائندہ ہے۔

منظر نگاری میں کرشن چندر کو بڑی مہارت حاصل ہے۔ ان کی مقبولیت کا شاید سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ ان کا قلم جیتے جاگتے منظر پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ قاری کو ہمیشہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی منظر کا حال نہیں سن رہا بلکہ وہاں موجود ہے اور اس سے لطف اندوز ہو رہا ہے۔ خوشمارنگ اور کیف آور نغمے ان کے مناظر میں جان ڈال دیتے ہیں اور ایسے موقعوں پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ فکشن نہیں لکھ رہے شاعری کر رہے ہیں۔ منظر نگاری کرتے ہوئے ان کا قلم زیادہ جذباتی ہو جاتا ہے۔ مثلاً ”کالا سورج“ کا یہ منظر دیکھیے۔۔

”نیچے وادی میں ندی کے کنارے پھل دار درختوں کے مرغزار تھے اور بید مجنوں کے گھنیرے کنبج تھے جن کی لابی مخروطی ڈالیاں دور تک پانی میں جھکی ہوئی چلی گئی تھیں۔ اور دور تک دیکھنے میں ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے ندی کے کنارے کنارے الھڑوہاتی دو شیرائیں سر جھکائے زلفیں بکھرائے اپنی انگلیوں کی حنائی پوروں سے پانی میں کھیل رہی ہوں۔“

کرشن چندر کی منظر نگاری کا سب سے اہم پہلو یہ ہے کہ وہ حسن کی تصویر

کشی کرتے ہوئے بھی زندگی کی بد صورتی کو فراموش نہیں کرتے۔ مطلب یہ کہ حسن کے پہلو بہ پہلو انھیں مظلوموں کی بد نصیبی اور قسمت کے ماروں کی غریبی یاد آتی ہے۔ ”بالکونی“ میں عبداللہ کے مرنے کا ذکر ان الفاظ میں ہوتا ہے :

”عبداللہ آج کیوں مرا؟۔۔۔ ایسی خوبصورت چاندنی رات میں وہ صاحب

لوگوں کے لیے پانی کی بالٹیاں بھرتے بھرتے مر گیا۔ کیا وہ اپنے کھیتوں میں

اپنے چھوٹے سے باغیچے میں اپنے مٹی کے گھر میں نہیں مر سکتا تھا.....

ایزیاں رگڑتے رگڑتے جھوٹے سنے دیکھتے دیکھتے مر گیا۔“

شاید اسی لیے آل احمد ہرور یہ کہنے پر مجبور ہوئے ہیں کہ ”کرشن چندر

در اصل شاعر ہے جو اس رنگ و بو کی دنیا میں لا کر چھوڑ دیا گیا ہے۔ اس کا کمال یہ

ہے کہ اس نے ہندوستان کی بد صورتی اور حسن دونوں کو گلے لگایا۔“

عورت کو کرشن چندر کی محبوب ترین شے اور ان کے افسانوں کا محور کہا گیا ہے

اور درست ہی کہا گیا ہے۔ دراصل عورت حسن کا ایک روپ ہے اور کرشن چندر

کو حسن عزیز ہے وہ پھولوں میں ہو، پرندوں میں ہو، مناظر فطرت میں ہو، یا انسان کی

شکل میں۔ لیکن حسن کے ساتھ جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا بد صورتی بھی ان کی

نظروں سے او جھل نہیں ہوتی۔ ”سورسلی تصویر“ کی اپانج بڑھیا، ”شہزادہ“ کی

سداھا، تالی ایسری، مس لوٹ۔ یہ سب بھی کرشن چندر کی نظروں سے او جھل

نہیں ہو سکے۔

عورت کرشن چندر کو خاص طور پر اس لیے عزیز ہے کہ وہ سرتاپا ممتا ہے۔

مثلاً یہ عبارت دیکھیے اور غور کیجیے۔ ”دیہاتی عورت نے اپنی گود میں مچلتے ہوئے

بچے کو دیکھا اور ہولے ہولے اپنے بٹن کھولنے لگی۔ سفید دودھ بھری چھاتی بلاؤز

سے یوں نکلی جیسے گھن سے چاند نمودار ہوتا ہے۔ بچہ خوشی سے ہنسنے لگا۔“

